...th.
...3

Mus.th. 2673

Xerokopieren aus konservatorischen Gründen nicht erlaubt.
Nur im Lesesaal benützbar.

09. APR. 2014

<36636597830011

<36636597830011

Bayer. Staatsbibliothek

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

UNTERSUCHUNGEN

ÜBER DEN

AUSSERKIRCHLICHEN KUNSTGESANG IN DEN EVANGELISCHEN SCHULEN DES 16. JAHRHUNDERTS.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG

VORGELEGT VON

DR. JUR. ARTHUR PRÜFER

AUS LEIPZIG.

LEIPZIG

DRUCK VON PÖSCHEL & TREPTE

1890.

Mus. th. 2673

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

86 G

MEINEM HOCHVEREHRTEN LEHRER

HERRN DR. PHIL. FRIEDRICH STADE

AUS DANKBARKEIT

ZUGEEIGNET.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Einleitung.

„Ich gebe nach der Theologie der Musica den nähsten Locum und höchste Ehre.“

Martin Luther.

Man hat das 16. Jahrhundert wohl eine Zeit der Wiedergeburt genannt, und in der That, kaum hat jemals in einer früheren oder späteren Epoche der Weltgeschichte eine allgemeinere Gährung auf allen Gebieten, eine durchgreifendere Umgestaltung und Erneuerung aller Verhältnisse stattgefunden, als in dieser bildungskräftigen Zeit.

Zwei grosse Thatsachen sind es, welche das geistige Leben des 16. Jahrhunderts in Schwung gebracht haben: das Wiedererwachen eines kräftigen, religiösen Sinnes, welches in der Reformation der Kirche seinen bedeutsamsten Ausdruck fand, und der immer mächtiger um sich greifende Einfluss des Humanismus.

Beiden, nach Ausgangs- wie Zielpunkten, so verschiedenartigen Kulturströmungen lag doch der einigende, die neue Zeit beherrschende Gedanke zu Grunde: Abschüttelung des mittelalterlichen Geistes- und Gewissenszwanges und kräftigere Entfaltung der Persönlichkeit.

Ein getreues Bild der Kampfsignatur des Zeitalters spiegelt uns die Tonkunst desselben wieder. 200 Jahre erst nach der Wiedererweckung der anderen Künste in Italien, bereitete sich

im 16. Jahrhundert endlich auch für sie die Zeit der Renaissance vor, welche freilich, anstatt die erhoffte Wiedergeburt der antiken Musik zu bringen, vielmehr der Ausgangspunkt einer neuen selbstständigen Entwicklung werden sollte. Der dem corporativen Geiste des Mittelalters so charakteristischen Polyphonie trat die aus dem contrapunktischen Stimmengeflecht allmählich sich loslösende Einzelstimme gegenüber, das Prinzip der persönlichen Freiheit, im Gegensatze zu der Gebundenheit der Masse, künstlerisch verkörpernd. Doch die echt künstlerische Form der Polyphonie liess sich aus der Tonkunst nicht verbannen. Das Kirchentonartensystem erfuhr nunmehr durch die Fülle harmonischen Lebens, welches sich in seinen starren Melodienkörper ergoss, eine völlige Neubelebung und ungeahnte Vertiefung der ihm innewohnenden objectivcharakterisirenden Ausdrucksfähigkeit und der solchergestalt neuverjüngte Geist der Polyphonie trieb, zunächst in der deutschen protestantischen Tonkunst, die herrlichsten Blüthen.

Auf der anderen Seite nahen sich uns aber schon die Vorboten der musikalischen Renaissance, von denen die allerdings noch völlig im Boden des gelehrten Humanismus wurzelnden sogenannten antikisirend-metrischen Bestrebungen die musikgeschichtlich merkwürdigste Gruppe bilden. Dieselben liefen auf die Vorschrift hinaus, dass bei Composition antiker Dichtungen die prosodische Betonung der Textsilben auf das strengste einzuhalten sei.

Es hiesse nun das innerste Wesen jeder künstlerischen Entwicklung und ebenso den Geist des uns beschäftigenden Zeitalters verkennen, wollten wir jede der beiden charakterisirten Kunstrichtungen vereinzelt, in den Dienst einer der beiden Kulturströmungen schematisch eingezwängt, betrachten. Im Gegentheil. Wie die edelsten literarischen Geister der Zeit, ein Philipp Melanchton und Sebastian Brant, ihre Lebenskraft daran setzten, die humanistische Richtung für die Bewegung der Reformation zu gewinnen, so sehen wir auch hervorragende Tonmeister, z. B. Johannes Eccart, als Sänger und Setzer geistlicher in antiken Massen gedichteter, neulateinischer Gesänge, in lebendiger Ausbreitung des reformatorischen Gedankens thätig.

Wir dürfen nun behaupten, dass kein Erzeugniss dieser schaffensfreudigen Zeit uns das Ringen der sie erfüllenden Kunst- und Kulturbestrebungen nach selbstständiger Haltung und innerer Ausgleichung zu lebendigerer Anschauung bringt, als die evangelische Schule. Denn die Consequenzen jener grossen Geistesbewegung wirken in ihr auch jetzt noch fort. Sie ist die Schöpfung der Reformation. Luther betrachtete sie, nächst der Kirche, als die heiligste Pflegestätte des wieder aus dem reinen Quell des Evangeliums hervorfliessenden christlichen Heilsgedankens; und der lebendigste Ausdruck des in die Seele des Kindes gepflanzten und fortentwickelten religiösen Empfindens war ihm der evangelische Schulgesang. Fast sprichwörtlich geworden ist die Liebe, welche Luther zur Musik hegte. Obiges Motto ist einer der zahlreichen schönen Aussprüche zu ihrer Verherrlichung, welche wir von ihm besitzen. Darum räumte er ihr auch unter den Erziehungsmitteln einen bevorzugten Platz ein, förderte und unterstützte den Gesang in allen Schulen und regte die Einrichtung neuer Cantorate an. Die schon vor der Reformation gegründeten, wie z. B. das Leipziger Thomascantorat, erhielten nun grosse Wichtigkeit für den neuen Kirchengesang! Auch Melanchton, welcher durch Verschmelzung des humanistischen Geistes mit dem der neuen protestantischen Kirche das Wesen der Gelehrtenschule reorganisirte und als der eigentliche Begründer der evangelischen Schule anzusehen ist, betont ausdrücklich die Pflege des Gesangsunterrichts in seiner berühmten Wittenberger Schulordnung von 1528: „Dem Unterricht der Visitatoren an die Pfarrherrn im Kurfürstenthum Sachsen" (abgedr. im VII. Bd. der Kehrbach'schen Ausgabe der Monumenta Germanica Paedagogica 1888, worin Prof. Hartfelder in Heidelberg Melanchton als praeceptor Germaniae feiert). Es heisst daselbst S. 426: — — *Nach mittentag hora xij sobald man in die schuel khombt, soll man singen Veni sancte spiritus. Darnach soll die Musica durch den Cantor mit der summa vnd secunda Classe geubet werden, also dass man gegen den Festen die gesenge vbersinge, aber sonst in der wochen, wenn es muglich, dass man nicht mit dem kirchengesang zu thuen hat, soll man Artem lernen*

Die Melanchton'sche Vorschrift findet sich auch unter dem Titel: „Lateinisch Knaben Schuel" in der 1533 erschienenen ersten evangelischen Kirchenordnung (abgedr. bei Förstemann. Neues Urkundenbuch zur Geschichte der evangelischen Kirchen-Reformation, S. 381 ff.). Daselbst geht ihr aber eine Aufzählung der verschiedenen durch die Schüler vorzutragenden Kirchengesänge, sowie eine Vorschrift, betr. die Einübung derselben, voran (im Kapitel: „Gesenge" a. a. O. S. 383 ff.), welche mit den Worten beginnt: „Der Schulmeister soll mit den Kindern nicht stets einerley singen, sondern mancherley Antiphon, Responsoria, Hymnos und andere Gesenge, so rein aus der heiligen schrifft genommen sein", und es werden dann aufgezählt: *Benedicamus domino, Magnificat, Da pacem, Te deum laudamus, Benedictus Sachariae, Kyrie, Gloria in excelsis deo, etc.* und es wird den „Cantores" auch das „in figurativis singen" empfohlen. Darunter ist der contrapunktische Kunstgesang zu verstehen, welcher den Gegensatz zu dem mensurlosen Unisonogesang bildete, dem Gregorianischen cantus planus oder choralis. Auf diese letztere Vorschrift ist wohl die Anstellung besonderer Figuralcantoren, zur systematischen Handhabung des Figuralgesangsunterrichts, zurückzuführen, welche Forckel (Gesch. d. Musik, Bd. II, S. 707) erwähnt. Die im kunstmässigen, figurirten Gesange gebildeten Schüler bildeten dann einen, von der Menge ihrer Mitschüler abgesonderten Sängerchor der „Symphoniaci" oder „Musici", welcher an den Festtagen in der Kirche „figurirte"; vgl. auch die Nordhäuser Schulordnung von 1583 bei Vormbaum (evangelische Schulordnungen, Bd. I, S. 389 ff.). Über diesen contrapunktisch-ausgestalteten Kunstgesang der Symphoniaci, welcher sich auch in der evangelischen Schule, wie noch heutigen Tages, von dem allgemeinen, einstimmigen, dem kirchlichen Gemeindechor entsprechenden Schülergesang abhob, versuchen die folgenden Blätter einige Auskunft zu geben. Die angezogenen Quellenstellen sollten nur die allgemeine Thätigkeit des kunstgeübten Sängerchors in flüchtigen Umrissen zeichnen, welche allerdings eine klare Abgrenzung seiner Stellung zu dem Gesammtchor der Schüler leider nicht erkennen lässt. Soviel scheint aber bestimmt daraus hervorzugehen, dass jene Kunstübung eine

vorwiegend auf die Pflege des kirchlichen Gesanges gerichtete gewesen ist. Wir würden indess eine geringe Meinung von der Pädagogik des 16. Jahrhunderts an den Tag legen, wollten wir aus obigem den Schluss ziehen, dass der ausserkirchliche Kunstgesang von ihr gänzlich vernachlässigt worden wäre. Und grade das letztgenannte Gebiet, also derjenige Kunstzweig, welcher sich mit dem Schülerleben aufs innigste verflocht, mit dessen Blüthen die Tonmeister die Einförmigkeit desselben schmückend umrankten, glaubte ich einer Untersuchung bedürftig und werth zu halten. Fliessen auch die Quellen für unsere Forschung nicht so reichlich, als für jenes unmittelbar zu kirchlichen Zwecken bestimmte Material, so wird doch das verhältnismässig wenige, welchem wir begegnen werden, eine aufmerksame Betrachtung desselben rechtfertigen. Denn die enggesteckten Grenzen unseres Gebietes umfassen eine solche überraschende Fülle eigenartiger, mehr oder weniger in sich abgeschlossener Bildungen, dass es schwer fällt, dieselben wissenschaftlich zu gruppiren. Doch lassen sich dieselben auf zwei Grundformen zurückführen. Es sind dies:

a. die strophische Liedform;

b. der Motettenstil.

Diese Eintheilung deckt sich nicht, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, mit einer inhaltlichen Unterscheidung zwischen weltlichem und geistlichem Kunstgesang, vielmehr werden wir strophischen Gesängen des mannichfaltigsten Textesinhaltes, aber auch motettenartigen Gebilden begegnen, welche textlich den geistlichen Charakter nicht bewahren. Es ist demnach von einer Eintheilung dem Inhalt nach abzusehen. Bei der besonderen Gruppirung der einzelnen Werke innerhalb jener beiden Grundformen war allerdings eine Berücksichtigung des Textesinhaltes öfter geboten.

Bevor wir uns nun der näheren Betrachtung des Quellenmaterials selbst zuwenden, ist es nothwendig, zur Gewinnung einer klaren Übersicht die einzelnen Bildungen desselben näher ins Auge zu fassen, welche wir in jene beiden Hauptformen des Vokalsatzes unserer Periode zusammengeschlossen haben.

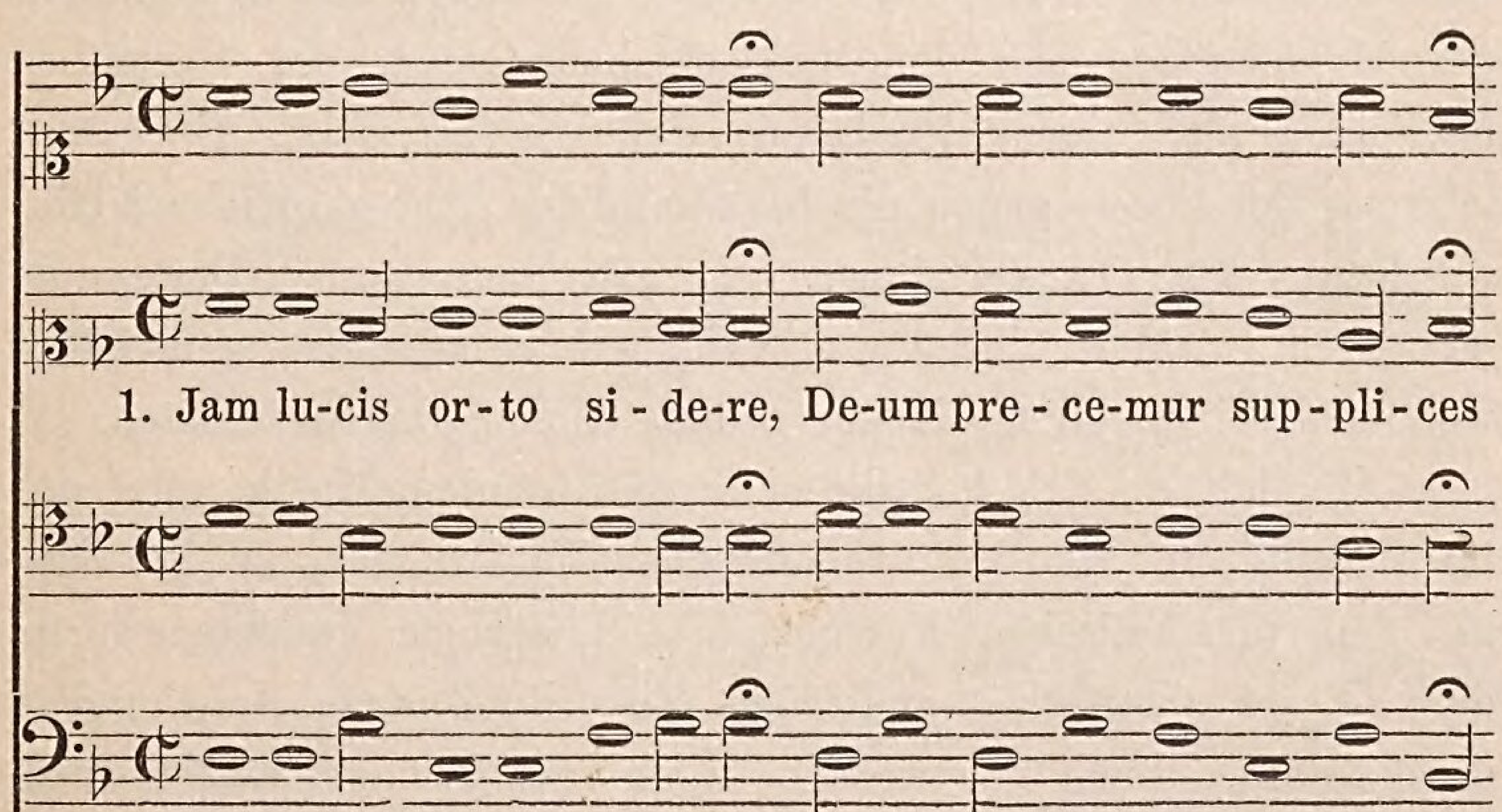
a. Die strophische Liedform.

1. Der Hymnus.

Es lag im Wesen der humanistischen Gelehrtenschulen, dass die für sie schaffenden Tonmeister der ältesten Quelle, aus welcher der evangelische Kirchengesang schöpfte, zunächst ihre Texte entnahmen aus dem alten lateinischen Kirchengesang, und zwar griffen sie auf die Hymnen zurück, welche wir mit Baini, dem Biographen Palestrinas, als die ältesten Denkmäler des Gregorianischen, liturgischen Gesanges anzusehen haben. Bekanntlich nahm Luther einige dieser herrlichen Dichtungen, deren Mystik dem Geiste der Reformation tief verwandt ist, aus der alten Kirche herüber, verdeutschte sie und sorgte für eine musikalische Umbildung der alten Originalmelodien. Wir haben es jedoch hier nicht mit dieser Lutherschen Bearbeitung, sondern mit der kunstmässigen, musikalischen Neugestaltung des lateinischen Originaltextes selbst zu thun. Eine solche kam vorzugsweise den pädagogischen Anschauungen der Humanisten entgegen. Aber auch aus einem besonderen, formellen Grunde entsprach die Wiederaufnahme der Pflege dieser Kunstgattung dem Geiste der gelehrten Schule: den Hymnen und den ihnen nachgebildeten, neulateinischen Dichtungen lagen die antiken, insbesondere horazischen Versmasse zu Grunde, und zwar am häufigsten das iambicum dimetrum (vier Hebungen mit stumpfem Schlusse). Dies führt uns auf die oben S. 2 erwähnten sogenannten antikisirend-metrischen Bestrebungen zurück, denen wir an dieser Stelle eine etwas eingehendere Betrachtung widmen müssen, da die musikalische Behandlung der Hymnenstrophe im 16. Jahrhundert mit ihnen aufs engste zusammenhängt.

Das Studium horazischer Oden wurde in jener Zeit in den neugegründeten Schulen und gelehrten Gesellschaften, z. B. der Ingolstädter Academie des Conrad Celtes, eifrig gepflegt. Aber zu wahrhafter Wiederbelebung des antiken Geistes glaubte man doch erst durch Zuhilfenahme der Musik zu gelangen. So begegnen wir denn den vierstimmig gesetzten Odencompositionen eines Tritonius, Hofhaimer, Senfl, Ducis u. A. (vgl. auch Gla-

rean's Dodecachordon). Das von diesen Componisten zu lösende Problem bestand nun darin, die antike Metrik mit den Gesetzen der musikalischen Rhythmik in Einklang zu bringen. Zu diesem Zwecke griffen sie zu der damals von Heinrich Isaak zu hoher Vollendung ausgebildeten Kunstgattung des weltlichen mehrstimmigen Liedes. Allein es zeigte sich alsbald, dass der contrapunktisch polyphone Charakter derselben im völligen Widerspruche zu der energisch ausgeprägten Rhythmik der antiken Maasse stand. Andererseits war der deklamatorisch-recitirende, Gregorianische Gesang, welcher die Silbenquantität unberücksichtigt liess, ebenfalls nicht zur Nachahmung geeignet. Man schuf sich also ein Mittelding, indem man gewisse Elemente beider Kunstformen miteinander zu verschmelzen suchte. Man entnahm dem Gregorianischen Gesange die Regelung der Accente durch den Text und vermied dadurch die Einreihung der Töne in ein geregeltes Taktmass,*) andererseits war es der Mensuralmusik angemessen, dass dem quantitirenden Silbenmasse ein ziemlich geregeltes Längenverhältniss entsprach, dergestalt, dass die langen Silben annähernd die doppelte Zeitdauer der kurzen erhielten; vgl. hierzu die Agricola'schen Hymnen (Partitur S. 9 ff.), z. B.:



*) Aus diesem Grunde wurde in den folgenden Partituren überall, wo das fragliche Prinzip zu Grunde lag, nach dem Vorgang Lilienkrons u. A. die Eintheilung in Takte unterlassen und die, nach den einzelnen Versen der Textstrophe befolgt.

Um nun aber die taktische Unregelmässigkeit der Melodie nicht wieder durch die Mensurirung des Gesammtsatzes aufzuheben, mussten die Tonsetzer von der damaligen mehrstimmig-canonischen Liedform abweichen und die Tenorstimme, die Trägerin der Melodie, mit den drei übrigen Gesangsstimmen accordisch verbinden, ein für die damalige Zeit ganz ungewöhnliches Verfahren. — Lilienkron in seinem vortrefflichen Aufsatz über die horazischen Metren in deutschen Compositionen des 16. Jahrhunderts (im III. Bande der Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch.) spricht die Vermuthung aus, dass die italienischen Frottole dabei zum Vorbild gedient hätten, doch würde die nähere Untersuchung hier zu weit abführen. Im Gegensatz zu der rein melodischen Selbstständigkeit der Führung der Einzelstimmen, ordneten sie sich nunmehr einer derselben dienend unter und hoben durch ihre rein harmonische Unterlage das eigenartige Gepräge der jeweiligen Kirchentonart und die Selbstständigkeit der führenden Stimme, welche zu diesem Zwecke bald in den Sopran verlegt wurde, nur noch bedeutsamer hervor. Ausserdem bedingte die accentuirte, deklamatorische Melodie, welche dem Heben und Senken der Stimme des Vortragenden sich anschmiegte, eine scharf ausgeprägte, rhythmische Gestaltung. Die Bestimmung der Melodietöne nach dem prosodischen Gehalt der Textsilben bezeichnet also einen Bruch mit der Überlieferung, eine Auflehnung der Poesie gegen die herkömmliche, fast gänzliche Nichtbeachtung des Textwortsinnes. So half diese ganze Bewegung, wie oben erwähnt, jener musikalischen Renaissance von 1600, welche die homophone Musik gründete, den Boden bereiten.

Handelt es sich bei dieser quantitirenden Musik auch nur im Grunde um ein kulturhistorisches Experiment, so ist doch für den musikalischen Forscher die Thatsache beachtenswerth, dass dieser metrisch-skandirende Zug das ganze Jahrhundert durchdringt. Auch wir werden in unserm Quellenmaterial zahlreiche Spuren davon entdecken, und zwar nicht allein in Hymnencompositionen, sondern auch in solchen horazischer und neulateinischer, weltlicher Dichtungen. Hinsichtlich horazischer Odencompositionen möge hier schliesslich noch besonders auf eine Vorschrift hingewiesen sein, welche sich in der Zwickauer Schul-

ordnung von 1523 findet (beiläufig der ersten gedruckten selbstständigen Schulordnung des vom Geiste der Reformation durchdrungenen Humanismus). Sie ist neugedruckt in der „Sammlung selten gewordener pädagogischer Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts“, herausgeg. von A. Israel und Dr. J. Müller, Zschopau 1883 ff. Es heisst daselbst S. 251 in dem Abschnitt „Von der gemeyner übung der gantzen Wochen“: — — Nach / dem wenſs nu die Zeit erfordert heymzulassen / müssen sie alweg zuvorn ein genus Carminis nach dem sie alle Genera vortzeichnet haben / Horatij / oder deſsgleichen eintrechtig mit vier stymmen singen.“ Vgl. auch a. a. O. S. 255.

Wenn übrigens Lilienkron am Schlusse des oben erwähnten Aufsatzes die Behauptung aufstellt, man könne die Forschung hinsichtlich der quantitirenden Musik des 16. Jahrhunderts nunmehr für abgeschlossen ansehen, so glaube ich das Irrige derselben durch Vorlegung des von mir gesammelten, bisher unveröffentlichten Quellenmaterials darthun zu können. Auch steht die erst kürzlich erfolgte Herausgabe der für den Schulgebrauch bestimmten Psalmen des Statius Olthoff (Kr. Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch., V. Jahrg., S. 290 ff.) der Richtigkeit jener Behauptung entgegen.

2. Das weltliche Strophenlied.

Am charakteristischsten ausgeprägt erscheint diese Kunstform in den Chorgesängen, von welcher die schuldramatischen Aufführungen des 16. Jahrhunderts begleitet zu werden pflegten (Strophe, soweit es sich um antike Tragödien handelte, natürlich in griechischem Sinne gedacht). Es ist bekannt, welche eifrige Pflege die humanistischen Schulrectoren, z. B. der berühmte Johannes Sturm in Strassburg, diesen Aufführungen angedeihen liessen, wie man dieselben als pädagogisches Bildungsmittel von höchster Bedeutung ansah. Doch galt den Humanisten auch bei derartigen Vorführungen antiker oder denselben nachgebildeter, neulateinischer Tragödien und Komödien die Mitwirkung der Musik für unerlässlich, wollte man das antike Vorbild möglichst getreu wieder aufleben lassen. Unverkennbar schwebten den humanistischen Dichtern und Musikern schon die Florentiner

Renaissanceideen von 1600 vor. Man componirte also mit möglichst getreuem Anschluss an die kunstvolle Gliederung der antiken Chorlyrik in dem zeitgenössischen Kirchentonartensystem, unbekümmert um die kunst- und kulturhistorischen Widersprüche; oder man gestaltete die eingeschobenen Chöre, denen die moderne Strophenform dichterisch zu Grunde lag, musikalisch aus. Obwohl zu dramatischen Zwecken dienend, haben indess alle diese Choreinlagen mit der eigentlich dramatisch angelegten Musik von 1600, ebensowenig etwas zu thun, als z. B. jener merkwürdige, im Madrigalstil gehaltene Komödiendialog Amfiparnasso des Orazio Vecchi von 1597. Doch haben diese lyrischen Zusätze, welche man in der wohlmeinenden Absicht, zu „exorniren", in die dramatische Handlung einschob, die grösste Ähnlichkeit mit den italienischen Intermezzi. Andrerseits ist eine Verwandtschaft mit den antikisirend-metrischen Bestrebungen eines Tritonius etc. unverkennbar, für welche ja der Reichthum der griechischen Chormetrik die mannichfaltigsten Anknüpfungspunkte bot.

Leider flossen die Quellen für diese Gattung des evangelischen Schulgesanges am spärlichsten. Für die musikhistorische Forschung ist dieser Umstand zu beklagen, für die Tonkunst selbst allerdings weniger, wenn wir aus obiger Darstellung und dem mir vorliegenden Chormaterial selbst einen Schluss ziehen dürfen, doch werden wir auch unter diesem ein Werk finden, welches unsere Beachtung in höherem Masse verdient, es sind die Chorgesänge zu Aiax Lorarius von Johann Cless; vgl. S. 196 ff.

3. Das geistlich-weltliche Strophenlied.

Unter dieser Bezeichnung fassen wir am zweckmässigsten wohl eine sehr grosse Anzahl von Schulgesängen zusammen, welchen anscheinend das vorprotestantische deutsche, geistliche und weltliche Strophenlied zum Vorbild gedient hat. Musikalisch sind dieselben wieder freier behandelt als die Hymnen, die Zeitdauer des Tones ist nicht sklavisch an die Silbenquantität gebunden, dem melodisch-rhythmischen Element wird grösserer Spielraum gegönnt. Textlich schlagen dieselben einen ausserkirchlichen, doch meist biblischen Ton an. Es sind vorzugsweise Gesänge lehrhaft-moralisirenden Gehaltes mit Hinweis auf alt-

testamentliche Vorbilder. Das war echt zeitgemäss, denn in der Ausbreitung des ethischen Gehaltes der Bibel erblickten die Schriftsteller und Dichter des 16. Jahrhunderts ihre eigentliche Aufgabe. Wegen dieses halb geistlichen, halb weltlichen Charakters habe ich obigen Titel gewählt. Einen verhältnissmässig breiten Raum nehmen die sogenannten Gregoriuslieder ein, welche am Feste des heiligen Gregorius, dem Schutzpatron der Schüler, von den Schulkindern gesungen zu werden pflegten.

Musikalisch betrachtet müssen wir noch auf eine besondere Gruppe in dieser Strophenform unser Augenmerk richten, in welcher uns eine seltsame Mischbildung entgegentritt. In diesen Liedern treten nämlich die Einzelstimmen nacheinander kanonisch ein, doch werden diese imitatorischen Figuren nicht in der strengen Kanonform fortgeführt, sondern bewegen sich in freier Entwicklung des melodischen Gedankens, bis plötzlich, bei einem Abschnitt des Textes, die Stimmen zu Accordbildungen sich krystallisiren und das Lied mit der Melodie in der Oberstimme und harmonischer Unterlage der drei andern Stimmen zu Ende geführt wird. Diese zuletzt charakterisirte Gruppe leitet uns über zur zweiten Hauptform, in welcher uns ausserkirchliches Schulgesangsmaterial überliefert ist. Es ist dies:

b. Der Motettenstil.

Sehen wir in der zuletzt behandelten Gruppe der Mischform den contrapunktisch-polyphonen Stil im Kampfe mit dem geschlossenen, harmonischen Prinzip, so kann es uns nicht Wunder nehmen, wenn wir in dem überlieferten Schulgesangsmaterial auch Werke der rein polyphonen Schreibart, des eigentlichen Mottenstiles antreffen.*) Es ist aber auch begreiflich, dass wir nur wenige Exemplare dieser Stilgattung in unsern Quellen ge-

*) Polyphonie natürlich im modernen Sinne, d. h. dem gegen Ende des 16. Jahrhunderts aufkommenden, zu verstehen, im Gegensatz zu der mittelalterlichen Bedeutung als blosser Vielstimmigkeit, wie sie z. B. bei Johannes de Muris vorkommt: also in dem Sinne melodisch und rhythmisch selbstständiger Führung aller Einzelstimmen, sodass jede als Hauptstimme gelten kann.

funden haben. Denn einestheils entsprach inhaltlich der rein kirchliche Charakter der Motette dem Schulcharakter zu wenig, andererseits stand in formeller Hinsicht ein gewichtiges Bedenken entgegen. Stellten doch die darin vorwaltenden contrapunktischen Kunstformen der Imitation und der „Fuge“ (unserm Canon) Anforderungen an das Kunstverständniss und die rein gesangstechnische Leistungsfähigkeit der Schüler (letzteres besonders hinsichtlich der immer reicher werdenden melismatischen Melodiebildung), denen dieselben naturgemäss nur unter besonders günstigen Verhältnissen, wie sie z. B. in Magdeburg, zu Agricolas Zeit, obgewaltet zu haben scheinen, gewachsen waren. Wir werden darum wohl nicht fehlgreifen, wenn wir die oben S. 4 erwähnte Anstellung besonderer Figuralcantoren in den evangelischen Schulen mit der Einfügung dieses kunstvollen Motettenstils in den Gesangsunterricht in Zusammenhang bringen, was sich für das kirchliche Bedürfniss als nothwendig herausgestellt haben wird, seitdem die deutschen protestantischen Tonmeister, z. B. Ludwig Senfl, der contrapunktirenden Motette eine so liebevolle Pflege zu Theil werden liessen. — Ein merkwürdiges Beispiel des Überganges des strengen imitirenden Motettenstils in den freieren des Madrigals bietet der Schlusschor des Cless'schen Aiax Lorarius, das sogenannte Exodion (s. u. Part. S. 214 ff.).

Ich wende mich nunmehr zur näheren Betrachtung und Beurtheilung des Quellenmateriales selbst, soweit ich mir dasselbe, mit dankenswerther Unterstützung einiger deutscher Bibliotheksverwaltungen, habe zugänglich machen können. Der abermaligen Schwierigkeit, wie diese Schullyrik zu klassifiziren sei, glaube ich hier am zutreffendsten durch folgende Eintheilung zu begegnen:

A. Werke rein-lyrischer Gattung.

B. Lyrische Zusätze zu dramatischen Aufführungen.

Es erübrigt noch die Bemerkung, dass bei Fassung und Wiedergabe der Tonsätze in Partitur, auch hier, nach dem Vorgange z. B. Otto Kade's, des Herausgebers des nachgelassenen Notenmaterials zu Ambros' 3. Bande der Musikgeschichte, der Grundsatz festgehalten worden ist, die Gesänge nur in den

Originalschlüsseln wiederzugeben, welcher Standpunkt als der wissenschaftlich allein haltbare bezeichnet werden muss, soll den Tonwerken der Werth eines historischen Documentes belassen werden und das Charakteristische des alten Tonsatzes gewahrt bleiben.

Von den Texten ist, wie ebenfalls bei Kade, nur der erste Vers der Partitur beigedruckt. Eine Ausnahme machen nur einige Hymnen Agricolas, deren Dichtungen theils ihres bedeutsamen Stoffes, theils ihres ehrwürdigen Alters wegen eine unverkürzte Wiedergabe an dieser Stelle beanspruchen.

A.

Werke rein lyrischer Gattung.

I.

MELODIAE SCHOLASTICÆ

sub horarum intervallis decantandae, in quibus Musica Martino Agricolae, Hymni suis autoribus, Distributio cum aliis nonnullis Godescalco Praetorio debentur.

In usum Scholae Magdeburgensis 1584.

Auf der letzten Seite:

MVLHVSIÆ

*ex officina Typographica Georgij Hantschij Anno MDLXXVIII.**)

Biographisch erlaube ich mir hier nur das wichtigste über Agricola zusammenzustellen, vgl. im Übrigen v. Winterfeld (Geschichte des evangelischen Kirchengesangs I, S. 190 ff.).

Martin Agricola, auch Shor oder Sore genannt, geb. zu Sorau, wahrscheinlich 1486 als Sohn armer Eltern, erwarb sich durch autodidaktische Studien eine tüchtige wissenschaftliche und tonkünstlerische Bildung. Doch erst 1524 fand er an der neuerrichteten Schule zu Magdeburg eine Anstellung, als erster Cantor seit Einführung der Reformation daselbst, und bekleidete dieses Amt 32 Jahre, bis zu seinem am 10. Januar 1556 erfolgten Tode. — Über das Ansehn, in welchem der Magdeburger Schulunterricht damals gestanden haben muss, vgl. Monatshefte f. Musikgeschichte, 1888, S. 121.

*) Exemplare in vier Stimmbüchern, klein 8°, auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Die Melodiae Scholasticae des vortrefflichen Magdeburger Cantors haben in der Musikforschung leider noch gar keine Würdigung gefunden. Ambros im III. Band seiner Musikgeschichte (2. Aufl. 1881) erwähnt sie gar nicht, die Tonkünstlerlexica geben uns den Titel an mit dem Zusatz, es sei ein praktisches Werk und wollen damit auf den Gegensatz zu seinen uns überlieferten musiktheoretischen Abhandlungen hinweisen.

Die erste Auflage erschien nach Gerber's Tonkünstlerlexicon im Jahre 1512, also noch vor Antritt des Magdeburger Cantorats. Später, zur Zeit seiner Amtsführung in Magdeburg, vervollständigte Agricola die Sammlung und scheint noch bis kurze Zeit vor seinem Tode daran thätig gewesen zu sein. Dieses beweist sowohl das Responsorium, welcher Gelegenheitscomposition (tempore obsidionis Magdeburgensis) die Jahreszahl 1555 beigefügt ist, als auch die Vorrede des Werkes, welche der Tenorstimme vorgedruckt und in der damals üblichen Briefform, in lateinischer Sprache, abgefasst ist. Sie rührt her von Godescalcus Praetorius (1528—1573), Professor der Philosophie zu Wittenberg, welcher mit Agricola befreundet war und nach dessen Tode die Redaktion der Melodiensammlung vollendete. Agricola muss also erst kurz vor seinem Tode die Sammlung zum Abschluss gebracht haben. Inwieweit etwa Praetorius noch musikalisch selbstthätig eingegriffen hat, entzieht sich unsrer Beurtheilung. Gerichtet ist die Briefvorrede an Georgius Fabricius („Goldschmid“), geb. zu Chemnitz am 24. April 1516, gest. als Rector des Gymnasiums zu Meissen am 13. Juli 1571, einen um die Poesie der Reformationszeit hochverdienten neulateinischen Dichter.*)

*) Da die Vorrede über den Zweck der Sammlung und das Zusammenwirken der drei Männer, welchem sie ihre Entstehung verdankt, erwünschten Aufschluss giebt, so möge sie hier unverkürzt folgen:

CLARJSSJMO
VJRO M· GEOR-
GJO FABRJCIO CHEM-
NJCENSJ GODESCAL-
cus Praetorius S. D.

Folgendes ist der Inhalt des Werkes:

1) Die Vorrede im Tenor.

PLACERE MJHJ

solet usitata iam Scholarum aliquot consuetudo, quod in lectionum intervallis Melodiae nonnumquam intermiscentur. Nam et inuocationis est exercitium, et nonnihil etiam reficit vires a contentione fertigatas, vt interim de quantitatum in syllabis cognitione nihil dicamus. In hunc igitur usum non ita multis ab hinc mensibus Hymnos nonnullos Martinus Agricola & ego collegimus, quorum alij iam annos aliquot apud nostros in usu fuerunt, alii vero videbantur alioqui utiles admodum futuri.

Eos tuo nomini, Fabrici, Martinus inscripsit. Nam gratus esse volebat in eo, quod Hymnorum tuorum a te munere fuisset ornatus. Deinde cum admonitus a te de tuorum hymnorum Melodiis fuisset, iudicabat his quasi praeludiis primum omnium ad te veniendum, quae novae deinceps deliberationes sequi possent.

Quia vero sublatus is est ex rebus humanis, & res ipsae nonum consilium requirunt, mihi partes has sumpsi, ut, quod ipse coepit, ego expedirem. Nam quid obest, cur non in eius vestigia succedam? Cum voluerit ipse tui nominis titulo circumferri, cur patiar ad alios transferri? Imo vero cum mea potissimum voce fuerit in eam sententiam pertractus, crederem ne ipsi quidem mihi satisfieri, si sedibus incertis huc illuc vagari Melodiae deberent.

Velim itaque, quicquid id est, ita a te accipi, quemadmodum te nobisque dignum est. Scis enim in ea te statione versari, in qua quotidianum haec exercitia usum habent. Scis Martinum in sua facultate, sive Theoremata, sive exempla spectes, ita versatum, vt inter Germaniae Musicos postremus numerari non possit. Sed de hoc ali as copiosus, si quod animus fert, aliae non impediant calamitates. De me vero sic habebis, quod propter insignem in te eruditionem, amicus esse tibi percupiam, et eius animi mei testimonium hoc nunc extare volo.

Vale bene. Magdeburgi An-
no 1556. Calendis
Julii.

Schliesslich ist noch darauf hinzuweisen, dass der dem Titel beigefügte Zusatz: „in usum Scholae Magdeburgensis“, mit der Jahrzahl 1584 sich wohl auf eine Wiedereinführung der Melodiae in der Schule zu Magdeburg bezieht, welche mit der Mühlhäuser Ausgabe von 1578 zusammenhängt, da das Werk doch schwerlich an seinem eigenen Entstehungsort so lange unbeachtet geblieben ist.

2) 3 Akrosticha in den Stimmbüchern des Sopran, Alt und Bass.*)

3) 32 Hymni alt- und neulateinischer Dichter.

4) 6 Motetten, die erste zu 2 Theilen mit je einem praeludium, die zweite zu 6, die beiden nächsten zu 2, die beiden letzten zu 4 Theilen.

*) DJSCANTVS.

Musica

M usica Verba Suis Jmmiscet Cantibus Apt A.
V t pietas alibi si perit, hic stet adhu C.
S ic etenim nulli cunctis ex artibus art J.
J nfudit summus coelica verba Deu S.
C arminis ut sacri sit MVSJCA dignior us V.
A ptum Cum Jnveniunt Singula Verba Modu M.

Jochimus Lonemannus.

ANNO MD.LXXVIII.

ALTVS.

Suavia Carmen
et Musa.

S uave sonat carmen, C oelesti musica uoc E
V incit, et aethereis A edibus orta ueni T.
A rte atque ingenio R egitur uis inclyta natu M,
V bere dat Dominus M unera tanta sin V.
J n Domino gandens E rgo cane digna Camoeni S.
A c pia Coelicolum N umina semper am A.

Zacharias Praetorius Poëta
Laureatus

ANNO MDLXXVIII.

BASSVS.

Pietas, Musica
noster amor.

P rima J uuentuti E st T antum A ddiscenda S acraru M
R erum cognitio, quae caret interit V
O ptima res pietas, cuius sequitur pia gressu S
M usica, quae digna est semper honore col J.
A nte igitur reliquas hanc artem discito, done C
R Es finie T, altisonan S, suade O, carme N am A.

Ertmannus Copernicus.

ANNO M.D.LXXVIII.

Die erste Motette, welche den Hymnen vorgedruckt ist, habe ich, der Übersichtlichkeit halber, unter den andern Motetten mit aufgeführt.

Wir beginnen mit der Betrachtung der

Hymnen Agricolas.

Hinsichtlich der musikalischen Behandlung im Allgemeinen erlaube ich mir auf das oben S. 6 ff. über die Hymnencomposition im 16. Jahrhundert Gesagte zu verweisen. Hervorzuheben ist nur, dass Agricola dabei das antikisirend-metrische Prinzip auf das strengste befolgt hat.

In Bezug auf die Tonarten zeigen die Hymnen die glücklichste Wahl der jeweilig charakterisirenden Kirchentöne. Der reguläre und transponirte modus ionicus ist am häufigsten vertreten. Nach der Anschauung des 16. Jahrhunderts*) war dieser modus hauptsächlich zur Erzeugung einer freudigen Stimmung geeignet. Daher finden wir z. B. den frischen Morgengesang: „Somno refectis artubus“ (Part. S. 20) in dieser Tonart componirt. Oft begegnet auch der modus dorius und seine Transposition. Die feierliche Würde, in welcher diese Tonart einherschreitet, hebt daher z. B. die ernstmystische Stimmung bei Anrufung der Trinität, und des Welterlösers im Besondern, in der berühmten Ambrosianischen Hymne: „Veni redemtor gentium“ (Part. S. 25) noch eindringlicher hervor. Nur vereinzelt begegnen wir den übrigen Tonarten, z. B. der phrygischen, in dem sonst flehenden Bittgesang: „Ignosce mitis et bonus“ (Part. S. 24/25), in welchem der mitleidserregende Charakter dieser Tonart zur Geltung kommt. Auch einzelne Fälle der Modulation finden wir (O summe rerum conditor, Part. S. 17; Te lucis ante terminum, Part. S. 14; A solis ortus, Part. S. 26), was nicht auffällig ist, denn es lag für die alten Meister keine Verpflichtung vor, den Tonsatz in dem Modus, in welchem sie ihn begonnen hatten, auch zu schliessen, da die Kirchentöne, ursprünglich für den Cantus planus gemeint, Tonreihen, nicht Accordsysteme bildeten. Dagegen strebte das

*) u. A. bei Sethus Calvisius, dem Leipziger Thomascantor (1556—1615).

neue quantitirende Prinzip, das dem Kirchentonartensystem an sich gänzlich fremde harmonische Gesetz zur Durchführung zu bringen, welches nicht die Nacheinanderfolge der Töne, sondern das gleichzeitige Zusammenklingen derselben erfordert.

In Bezug auf den Gebrauch der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen verfährt Agricola mit einer gewissen Inconsequenz, da die Anwendung des Unterhalbtones in der Cadenz, welche die Theorie des 16. Jahrhunderts (Zarlind) als naturnothwendig hinstellte, bei ihm, wie so oft in der Praxis der zeitgenössischen Tonkunst, nicht durchgeführt erscheint. Allerdings mag manches ausgefallene ♯ und ♭ auf Rechnung des oft noch mangelhaften und undeutlichen Notendruckes zu setzen sein. Möglich auch, dass die Beifügung des Zeichens absichtlich unterlassen wurde, dass die deutschen Meister mit jenem seltsamen Gildenstolz der niederländischen Sänger rechneten, die dem Tonsetzer die Beifügung der Vorzeichen sehr übel nahmen, „deren Anwendung sich ja von selbst verstünde“. Es lag dem die mittelalterliche Anschauung zu Grunde, dass diese Vorzeichen etwas Zufälliges, der Diatonik der Kirchentöne Fremdartiges seien. Indess ist in dem Agricola'schen Tonsatz das ♭ rotundum zur Vermeidung des Tritonus regelmässig beigefügt.

Der diatonische Satz ist sonst in seiner Reinheit festgehalten, welcher das zur Milderung des Zusammenklangs gelegentlich hinzugesetzte ♯ oder ♭ keinen Eintrag thut.

Der Contrapunkt der durchweg vierstimmig gesetzten Hymnen ist dem metrischen Prinzipe gemäss von höchster Einfachheit, welche der Hoheit des Hymnus durchaus angemessen ist. Der Zusammenklang von Grundton und Quinte ohne Vermittlung der Terz beginnt und schliesst häufig das Tonstück, im Erforderniss des a capella-Stiles der Zeit. Der herbe Charakter dieser vollkommenen Consonanz entsprach in vorzüglicher Weise dem Wesen des geistlichen Gesanges und verleiht auch manchen der Agricola'schen Hymnen eine gewisse Erhabenheit. Dieser Charakter prägt sich auch in oft wiederkehrenden strengen Fortschritten von Accord zu Accord aus; eine eigenthümliche Tonfärbung verleiht auch der häufig anzutreffende, auf dem fa fictum aufgebaute Dreiklang ♭E^G^B mit den zusammentreffenden

beiden ♭. Trotzdem und insbesondere wegen der sich stets wiederholenden, im Wesen des Systems begründeten typischen Accordverbindungen macht sich eine gewisse Schwerfälligkeit und Eintönigkeit in der Harmonik Agricola's fühlbar, welche freilich das Ohr des Forschers nicht zu vorschnellen Schlüssen über den historischen Werth des Satzes verleiten wird. — Die Rhythmik Agricola's musste, in Befolgung jenes quantitirenden Prinzips, die Mensurirung völlig ausschliessen, doch haben wir oben (S. 7) hervorgehoben, dass dem quantitirenden Silbenmass immerhin ein ziemlich geregeltes Längenverhältniss entsprach. Die alte Hymnenprosodie, welche schon zu Gregors Zeiten zu einem Schema gleichmässiger Längen und Kürzen herabgedrückt war, erscheint also hier von dem protestantischen Tonsetzer des 16. Jahrhunderts wieder zu Ehren gebracht. Am zahlreichsten von den alten Massen ist das iambicum dimetrum vertreten, auch das Elegiacum findet sich öfter, als Ausdruck besonderer Gemüthsbewegungen (z. B. Vaterunser, Part. S. 76; Einsetzung der heiligen Taufe, S. 19, und des heiligen Abendmahls, S. 21/22). Seltener treten andere Masse, z. B. der phalaecische Hendecasyllabus, auf. In Bezug auf die Textbehandlung ist nur zu bemerken, dass sich dieselbe hinsichtlich der grammatikalischen und syntaktischen Construction, streng nach jener prinzipiellen Vorschrift richtet.

Es erübrigt noch, auf die Hymnendichtungen im Einzelnen einen Blick zu werfen.

Jeder Hymnus wurde an einem bestimmten Wochentag gesungen, wie aus den beigedruckten Tageszeichen hervorgeht, und der dem Titel Melodiae Scholasticae beigefügte Zusatz: sub horarum intervallis decantandae belehrt uns, im Zusammenhang mit jener Vorrede des G. Praetorius, über die pädagogische Bedeutung, welche man diesem Zwischenstundengesang beigelegt wissen wollte.

Drei der an den hohen Kirchenfesten gesungenen Hymnen mögen hier namhaft gemacht werden:*)

1) Veni redemtor gentium (Luther: Nun kommt der Heiden Heiland), ein Adventslied, als dessen Urheber der hl. Ambrosius gilt; s. Part. S. 25.

*) Die Originalmelodien vgl. bei v. Winterfeld (a. a. O. Anm. zu S. 22—24; Tucher, Schatz des ev. Kirchenges. S. 51, Nr. 19).

2) A solis ortus cardine (Christum wir sollen loben schon), der Weihnachtshymnus des Coelius Sedulius, aus der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts stammend; Part. S. 26.

3) Veni creator spiritus (Komm, Gott, Schöpfer, heilger Geist), der, nach einer alten Sage, von Karl dem Grossen herrührende Hymnus des Pfingstfestes; Part. S. 21.

Von Ambrosianischen Hymnen sind in unsre Sammlung noch fünf aufgenommen: Part. S. 9, 10, 15, 20, 23. Von älteren Hymnendichtern sind noch vertreten C. Sedulius mit noch drei Hymnen (Part. S. 27, 28, 29), und sein Zeitgenosse Aurelius Prudentius, gen. der christliche Virgil, mit vier Gesängen (Part. S. 17—19, 24). Von neulateinischen Dichtern ragen Georgius Fabricius Chemnicensis (vgl. oben S. 15), dem die Melodiensammlung gewidmet ist (mit elf Hymnen vertreten, Part. S. 11 bis 14, 19, 23—25), und der berühmte Humanist Eobanus Hesse hervor (eine Hymne, Part. S. 11). Namhaft gemacht muss auch an dieser Stelle „Magister Philippus Melanchton“ werden, der Dichter des Gregoriusliedes (Part. S. 15, 16).

Eine in musikalischer Hinsicht viel reichere Welt, als sie die Betrachtung der Hymnen darbot, erschliessen uns die

Motetten Agricolas,

deren sich, wie oben S. 17 erwähnt, sechs in unsrer Sammlung befinden. In diesen wertvollen Arbeiten kommt der traditionelle, contrapunktisch-polyphone Stil des Figuralgesanges wieder zu vollster Geltung. Der architektonische Zug, welcher demselben eignet, prägt auch den Motetten Agricolas den Charakter des Erhabenen auf, dessen Einheitlichkeit durch gelegentliche Sondercharakteristik einzelner Worte nicht unterbrochen wird.

Als Haupttonart ist das in der musikalischen Praxis der Zeit geläufigste, dorische, transponirte System im Cantus mollis beibehalten, welches nur einmal dem modus ionicus transpositus Platz macht (Part. S. 58—70, Schluss ionisch regulär, vgl. ob. S. 18, Modulation). Bezüglich des Gebrauches der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen sowie der Diatonik gilt das oben gelegentlich der Hymnenbesprechung Hervorgehobene. Der contrapunktische Satz Agricolas ist also hier der imitatorisch-polyphone,

und zwar begegnet die streng canonische Form der „Fuga“ häufig, bei regelmässig einzeiliger Notirung mit Angabe des „Tempus“ und Intervalles für den Eintritt der Risposta. Diese Bezeichnungen sind immer genau; wir wissen, dass Agricola seine Missbilligung der niederländischen Räthselcanons auch offen ausgesprochen hat (vgl. Ambros, 2. Aufl., III, S. 74, Anm.).

Neben dem strengen Canon waltet die freie Imitation der zwei oberen oder auch mehrerer Stimmen vor, denen die andern dann als Füllstimmen beigegeben sind. Meist tritt die Folgestimme in beiden Erscheinungsformen der Nachahmung schon nach der ersten Halbtaktnote (minima) ein, doch kommen auch Fälle von zeitlich ungleicher Aufeinanderfolge der Eintritte vor, s. z. B. Part. S. 6, 7 ein canon per augmentationem. An den Stil der grossen niederländischen und deutschen Vorbilder, auf einem Ritualmotiv im Tenor als Cantus firmus das Tonwerk aufzubauen und die Stimmen um dasselbe herum contrapunktisch zu gruppiren, erinnert uns ein einziges Stück der Agricola'schen Motetten (Part. S. 38 ff.), Quinta Pars. In diesem sechsstimmigen, höchst kunstvoll gebauten Tonstück wiederholt sich das Tenormotto „cavete“ durch einen Canon in der Unterquarte (fuga in subdiatesseron) mit dreimaligem Wechsel der Taktart, welches Motiv sich auch rhythmisch bedeutsam von den, auf einen verwandten Text componirten, übrigen Stimmen abhebt.

Hinsichtlich der Setzweise ist noch auf das wiederholte Vorkommen verdeckter Quinten hinzuweisen, doch galten dieselben nach der Anschauung der besten Meister der Zeit nicht für fehlerhaft, wenn sie, als Durchgangsharmonie verwendet, keine selbstständige harmonische Bedeutung beanspruchten. Die Melodiebildung in den Einzelstimmen ist bei gewandter Führung der letzteren von edler Gesangsmässigkeit. Die aus dem Zusammenklang hervorquellende Harmonie strömt reicher und voller, als in den Hymnencompositionen. Freilich lässt auch hier eine gewisse Gleichförmigkeit der Behandlung des Tonmaterials, z. B. hinsichtlich der Cadenzbildung, deren Gleichmässigkeit in dem Tonartensystem begründet lag, noch öfter das Gefühl musikalischer Unfreiheit aufkommen, welches sich indessen bei unbefangener historischer Würdigung der Werke erheblich mildert.

Bezüglich der Stimmenzahl wechseln die Motetten zwischen 3-, 4-, 5- und 6-Stimmigkeit, welche dynamischen Abstufungen Sorgfalt und Feingefühl des Meisters in der Wahl der Mittel verräth.

Die grösste Mannichfaltigkeit weist aber die Rhythmik Agricolas auf. Tritt sie auch, dem Stil dieser Werke gemäss, hinter der Mensurirung im Wesentlichen zurück, so macht sie sich innerhalb derselben dennoch durch verschiedene Kunstmittel in anziehender Form bemerkbar, z. B. durch die Syncopirung, welche Taktzergliederungsform in der alten Musik vorzugsweise angewendet wurde, um den Takt weniger fühlbar zu machen. Die Bindungen derselben, innerhalb der fliessenden Bewegung der Einzelstimmen, bringen auch bei Agricola zahlreiche schöne Wirkungen hervor. Auch das rhythmisch höchst reizvolle Kunstmittel des gleichzeitigen Gebrauchs verschiedener Mensurzeichen in den Einzelstimmen findet sich bei unserm Tonmeister vor. Manches Überkünstliche dabei gemahnt freilich noch unverkennbar an die Niederländer. Öfter wird das als Grundmass meist verwendete tempus imperfectum diminutum durch irgend ein verwickeltes Verhältniss des dreitheiligen tempus perfectum in seinem ruhigen Flusse unterbrochen. Das seltsamste Beispiel führt uns die Riesenligatur des Discantus im Responsorium vor, es ist das Verhältniss 81 : 1, also modus maior perfectus, cum modo minore perfecto, cum tempore perfecto, cum prolatione perfecta! (Part. S. 45, Ligatur und Auflösung daselbst). Besonders ergreifend äussert sich die Wirkung dieses Mischrhythmus in der schon charakterisirten Motette S. 38 ff., in welcher das „cavete“ in dreifachem Wechsel des Zeitmasses (tempus imperfect. diminutum prolatio subsesquialtera und prol. imperfecta) mit seinen langgezogenen Haltetönen die Mahnung, sich vor den falschen Propheten zu hüten, nur noch eindringlicher hervorhebt. Von noch packenderer Wirkung aber ist die, sich überhaupt durch lebendig-schöne Stimmführung auszeichnende Motette: „Montes enim commovebuntur“ etc. (Part. S. 79 ff.). Es tritt hier zwar kein Wechsel der Taktart, des „Tempus“, sondern nur der Proportion ein, welche in einem Canonduo zwischen Discantus und Altus im subdiatessarius durchgeführt wird (C $\frac{4}{3}$ proportio sesqui-

tertia). Hier gehen plötzlich beide Stimmen in mächtiger Breite auseinander, gleichsam um die ewige Ruhe der göttlichen Majestät anzudeuten, während die übrigen Stimmen, welchen sich später auch jene beiden in der ursprünglichen Proportion wieder zugesellen, das Schwanken und die Hilflosigkeit alles Irdischen in rastlos aufeinanderstürmenden Terzen lebendig veranschaulichen, bis dann, beim Misericordia, die erbarmende Liebe und göttliche Allmacht in glanzvollen Accorden sich offenbart.

„Und ob Alles im ewigen Wechsel kreist,
Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist.“ —

Mit lebendiger rhythmischer Wirkung heben sich auch die Schlussabschnitte verschiedener Motetten im tempus perfectum mit dem Text: „dixit redemtor etc.“ u. dergl. ab von dem vorangehenden, im tempus imperfectum diminutum, in breitem Strom der Empfindung ruhig dahinfliessender Inhalt der Rede selbst.

Von der Silbendehnung, dem Melisma, macht Agricola ausgedehnten Gebrauch. Die künstlerische Bedeutung dieses zur Belebung des melodischen Flusses und Verstärkung seelischer Empfindungen verwandten Mittels hatten schon die besten Meister der Zeit erkannt, z. B. Heinrich Finck (vgl. Ambros V, S. 247 ff.). So pflegt Agricola die Melodie z. B. bei Anrufung des Namens Gottes (Dominus, Deus Israel) mit dem reichsten melismatischen Schmucke zu umkleiden (vgl. die Schlussmotette „Benedicamus“, Part. S. 86 ff.). Die ganze Inbrunst des gläubigen Gemüthes der Reformationszeit ringt in diesen Tönen künstlerisch nach Ausdruck. Auch rein tonmalerische Wirkungen weiss Agricola mit dem Melisma hervorzubringen; vgl. die soeben charakterisirte Motette „montes enim“ (S. 79 ff.), deren ganzer Einleitungstheil (bis zum Misericordia) die Aufregung der Naturgewalten, das Erdbeben, in jenen unheimlich rollenden Terzengängen, so treffendlebendig veranschaulicht, vgl. daselbst noch die auch harmonisch kühne Einzelcharakteristik des Zitterns in der Viertelbewegung des ersten Tenors (Part. S. 81, Zeile 3). Nicht zu leugnen ist, dass dieser melismatische Zierrath mitunter etwas zu üppig spriesst, ohne entsprechende Vertiefung des seelischen Empfindungsausdruckes resp. der jeweiligen Textesunterlage; vgl.

z. B. das Melisma über den Worten servis tuis im Responsorium (Part. S. 45, 46). Es ist ein Zeichen der Trefflichkeit des Gesangsunterrichtes der damaligen Zeit, dass solche Schwierigkeiten von so jugendlichen Sängern gelöst werden konnten.

Die Texte der Agricola'schen Motetten sind kurze Bibelsprüche, welche der Vulgata entnommen sind. Von alttestamentlichen Schriftstellern sind Josua, Jesaias (Esa) und Jeremias (Hiere) vertreten, aus dem Neuen Testament die Evangelisten Matthaeus und Johannes.

In der Benennung der Motetten gehen die Ausdrücke cantio, cantilena, cantium durcheinander, auch harmonia kommt vor, in der damaligen Bedeutung von Melodie. Die Bezeichnung Responsorium ist dem Ritus der katholischen Kirche entlehnt. Handelt es sich hier wirklich um einen Antwortsgesang, was aus unserer Partitur nicht ersichtlich, so scheint diese Motette ursprünglich zu liturgischen Zwecken verwendet worden zu sein.

Die Textbehandlung ist eine grammatikalisch-richtige und sinngemässe, nur ganz vereinzelt (vgl. oben das über die Worte „servis tuis" Gesagte) erleidet sie einen gewissen Zwang, an die Niederländer erinnernd, denen die Entwicklung des Gedankens Hauptsache blieb.

In Folge mangelhafter Überlieferung sind leider zwei Motettenstücke (Repetitio, Part. S. 47—49, und Quarta Pars S. 70 bis 72) gänzlich entstellt, einzelne Druckfehler, völlig offensichtliche, wurden gebessert; anderes, zweifelhaftes, ist originalgetreu übertragen.

II.

MELODIÆ SCHOLASTICÆ
sub horarum intervallis
decantandae,
Cum Cantionibus Gregorianis
AUTHORE
BARTOLOMAEO GESIO,
Francofurtensem ad Oderam
16 (Holzschnitt) *09.*
Francofurti Marchionum.
Typis et Impensis
*Friderici Hartmanni Bibliopolae.**)

Auch über diesen bedeutenden protestantischen Tonmeister wird man bei Ambros vergebens nach Auskunft sich umthun. Es kann hier ebenfalls nur eine biographische Skizze gegeben werden (vgl. das Genauere bei v. Winterfeld a. a. O. S. 359 ff.).

Bartolomaeus Gese (eigentlich Göss), geb. um 1555 in Müncheberg bei Frankfurt a/O., studirte Theologie und begleitete das Cantorat in letzterer Stadt von 1595—1613, in welchem Jahre er starb (vgl. auch Monatshefte f. M.-G. XVI, 105).

Gese war, gleich Agricola, theoretischer und praktischer Musiker. Unter seinen zahlreichen Compositionen ragt die musikgeschichtlich so merkwürdige Johannespassion hervor. An dieser Stelle nehmen nur die „Hymni scholastici“ von 1597, welche in zweiter vermehrter Auflage 1609 erschienen, unser Interesse in Anspruch. Wenngleich nun die letztere Jahreszahl ausserhalb des uns beschäftigenden Zeitraumes liegt, so dürfen wir die Göss'schen Melodiae Scholasticae dennoch mit vollem Fug inhaltlich zu der protestantischen Musikliteratur des 16. Jahrhunderts gehörig betrachten, zumal die erste Ausgabe des Werkes noch in das letzte Jahrzehnt dieses Jahrhunderts fällt.

*) Exemplar in der Bohn'schen Sammlung der Kgl. Bibliothek zu Breslau: Stimmen in einem Buch, kl. 8°, nach einander gedruckt. Beschädigter Holzeinbanddeckel.

Der Inhalt des unter obiger Titelangabe neuaufgelegten Werkes ist folgender:

1) Vierstimmige Hymnen in sämmtlichen authentischen und plagalen Kirchentonarten in regulärem und transponirtem Umfang, mit zwei einleitenden Gesängen, zusammen 26.

2) 13 drei- und vierstimmige Gesänge (Motetten und strophische Lieder) für die Schüler der unteren Klassen, 13 an der Zahl, im Ganzen also 41 Gesänge.

Wir wenden uns auch hier zunächst zur Beurtheilung der

Hymnen Geses.

Da tritt uns denn gleich stilistisch die prinzipielle Übereinstimmung mit der musikalischen Behandlung der Hymnenstrophe seitens Agricolas und andrer zeitgenössischer Meister entgegen. Denn auch Gese verband mit der Herausgabe der „Melodiae" die Absicht, die Schüler in der musikalischen Scansion zu üben; auch er erweist sich als ein Anhänger jener humanistischen Kunstbewegung. Dennoch waltet ein bedeutsamer Unterschied zwischen ihm und seinen Vorgängern in dieser antikisirenden Richtung ob. Während nämlich die Rhythmik Agricolas ihre musikalische Selbstständigkeit zu Gunsten der Prosodie völlig aufgibt, finden wir bei Gese eine grössere Unabhängigkeit des melodisch-rhythmischen Elementes von der prosodischen Silbenquantität. Die starre Gebundenheit der Accordfolgen löst sich in der Regel gegen den Schluss hin in eine freiere melodische Viertelbewegung auf, in kleine melismatische Figuren, welche entweder gleichzeitig auftreten oder in den einzelnen Stimmen sich einander ablösen. Dies ist besonders in den kleinen, motettenhaften Amencompositionen der Fall, welche den Schluss einer jeden Hymne bilden. Auch die zahlreichen Vorhalte an den Schlüssen der eigentlichen Hymnencompositionen tragen zur Verdunkelung des Metrums bei.*) — Wir sehen hier also bei Gese, 100 Jahre nach Conrad Celtes und Tritonius, die Zerbröckelung und allmähliche Selbstauflösung des von jenen aufgestellten und durchgeführten Prinzipes sich vollziehen, die

*) Die auf die Rhythmik bezüglichen Bemerkungen mussten an dieser Stelle schon vorweggenommen werden, da sie zur Charakteristik des Gese'schen Werkes im Allgemeinen nöthig erschienen.

Musik aus der willkürlichen Verstrickung mit der antiken Metrik sich lösen, von deren historischer musikalischer Umkleidung leider jegliche Spur verloren war.*)

Freilich erscheint diese Durchbrechung des Prinzips bei Gese mehr als unwillkürlicher, unbewusst wirkender Trieb des sich selbst befreienden Kunstgeistes, denn der Künstler setzte sich dadurch in direkten Widerspruch zu dem pädagogischen Zwecke, der Übung in der musikalischen Scansion, welchen er mit den „Melodiae" verbinden wollte. Auf diese Inconsequenz, diese so überaus zeitcharakteristische Stillosigkeit des Gese'schen Kunstschaffens musste zunächst im Allgemeinen hingewiesen werden.

Die sämmtlichen Tonarten des Systems treten in den Gese'schen Hymnencompositionen uns noch einmal in all ihrer eigenartigen Kraft und Würde entgegen, auch hier der Grundstimmung des Textes glücklich angepasst, z. B. der hellfreudige modus ionicus (Part. S. 98) und der andachterweckende m. hypoionicus (Part. S. 99), der phrygische Ton als modus religiosus zur Erregung des Mitleids und der Frömmigkeit dienend, darum besonders geeignet für den neulateinischen Hymnus, worin Gott um Abwendung der Türkennoth angefleht wird (Part. 112, 113) ein Gebet, welches wir auch in den Schulcompositionen andrer Meister antreffen werden.

Hinsichtlich des Gebrauches der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen herrscht dieselbe Regellosigkeit wie bei Agricola, doch trägt hier die Überlieferung noch grössere Schuld wie bei Agricola, da das Stimmbuch von Druckfehlern wimmelt. Die Diatonik des Satzes ist hier, wo es sich um eine systematische Darstellung der gesammten Kirchentöne handelt, streng gewahrt.

Contrapunktisch bemerkenswerth ist der fast gänzliche Wegfall der leeren Quinte. Zu Anfang erscheint sie nur noch ein einziges Mal, im transponirt mixolydischen Hymnus (Part. S. 104) dagegen tritt die grosse Terz häufig, am Anfang und Schluss und auch als Halbschluss in der Oberdominante verwendet, auf.

*) Die drei angeblich echten griechischen Hymnenmelodien des Dionysius und Mesomedes, welche Vincenzo Galilei 1581 herausgab, hatten von demselben nicht entziffert werden können.

Rein musikalisch liegt darin ein unverkennbarer Fortschritt, indessen entsprach gerade bei den Hymnencompositionen die Herbheit der terzlosen Quinte Agricolas in höherem Grade dem oft mystischen Stimmungsgehalt der Dichtungen, als die vollere Gese'sche Harmonik. Dieselbe ist überhaupt reicher durchgebildet als bei jenem, im Allgemeinen, dem deklamatorischen Prinzipe gemäss, accordisch geschlossen, die Melodie in der Oberstimme. Dagegen kommt in den oben S. 27 erwähnten kunstvollen kleinen Amencompositionen der rein contrapunktisch-polyphone Stil mit selbstständiger Führung aller Einzelstimmen und ihrer Melodik wieder zum Durchbruch. Von der colorirenden Figuration wird reichlich Gebrauch gemacht, doch nicht in der Ausdehnung wie bei Agricola. — Rhythmik s. o. S. 27. Anm.

Die Textbehandlung ist überall und insbesondere, soweit das deklamatorische Prinzip befolgt ist, selbstverständlich syntaktisch richtig und sinngemäss.

Unter den einzelnen Hymnencompositionen fesselt sogleich der zweite Einleitungsgesang unsere Aufmerksamkeit. Es ist eine kurze intonatio einer Einzelstimme (Part. S. 90): Veni sancte Spiritus, welche wohl in Anlehnung an den liturgischen Gesang der katholischen Kirche hier angeführt ist, dergestalt, dass in unserer Composition das Sopransolo den die Antiphone allein anhebenden Priester und der einfallende Schülerchor den antwortenden Gemeindegesang vertritt. Leider ist die Überlieferung grade hier eine lückenhafte und voller Druckfehler, sodass sie eine eingehendere Würdigung der Composition verbietet. —

Unter den lateinischen Dichtern der Hymnen, für deren Absingung ebenfalls jeder einzelne Tag und Stunde genau vorgeschrieben ist, begegnen wir wieder Ambrosius, Fabricius, Prudentius, mit uns bekannt gewordenen und neuen Dichtungen. Unbedeutendere Namen tauchen öfters auf, darunter am häufigsten Georgius Perlitius, über dessen Persönlichkeit sich leider nichts hat auffinden lassen.

Der andere Theil der Gese'schen Melodiae trägt die Überschrift:

Sequuntur **precationes** trium et 4 vocum, pro pueris inferiorum classium. Post studia literarum.

Dem Anschauungsvermögen der kindlichen Sänger und dem Zweck, den Übergang von der Arbeit zur Erholung zu bilden entsprechend, sind diese Gesänge meist sehr geringen Umfangs und in höherer Stimmlage gesetzt. Stilistisch herrscht in ihnen eine noch grössere Mannigfaltigkeit als bei den Hymnen. Meist sind es allerdings strophische Liedcompositionen, in denen sich eine bewusstere Loslösung von dem Zwang des metrisch-antikisirenden Prinzips, eine noch selbstständigere Betonung des rein musikalisch-rhythmischen, auf Kosten der prosodischen Regel geltend macht, als in der Hymnencomposition.

In harmonischer Beziehung bieten die precationes gleichfalls noch Reizvolleres als die hymni. Es tritt nämlich in mehreren der ersteren, innerhalb des Gesanges selbst, ein Wechsel der Stimmenzahl ein, so schreiten z. B. in dem dreistimmigen Gesang: Pro pace (Part. S. 110) Mezzosopran und Alt zwei mal in ruhiger Bewegung fort, während der hohe Sopran einen halben Takt pausirt.

Die wohllautende Fülle der Harmonie trägt die lieblichste Melodik in der Oberstimme, in welcher sich die herzgewinnende Naivetät des Kindergemüthes auf das rührendste ausspricht.

Der Einfachheit des Tonsatzes entspricht auch der geringe Gebrauch des Melisma.

Neben diesen rein strophischen Liedcompositionen finden sich aber unter den precationes auch zwei in einer eigenartigen Mischform behandelte Gesänge. Im ersten (Gebet ad Trinitatem, Part. S. 109, 110) beginnt die Stimmführung strophisch liedmässig; plötzlich, bei einem neuen Textabschnitt, welcher mit protectio anfängt, trennen sich die drei Stimmen und es folgt eine kurze imitatorische Episode zwischen denselben, bis sie bei dem Worte Sancta (Trinitas) wieder zu accordischer, allerdings nicht streng durchgeführter, Gliederung zusammentreten: und zwar verwandelt sich in diesem Abschnitt das temp. imperfectum in das t. perfectum, in bedeutungsvollem Hinweis auf das Wesen der Dreieinigkeit, welches sich, nach Anschauung des Zeitalters, in dieser 3theiligen Taktart künstlerisch symbolisirte. Ähnlich verhält es sich mit dem musikalischen Bau der andern precatio (Part. S. 113), dem zweiten, in deutscher Sprache gedichteten Votum contra Turcam, dessen strophische Geschlossenheit sich

gegen Ende in kleine nachahmende Episoden auflösst. Ist die Überlieferung richtig, so haben wir es in diesem Stück mit einem Septimenaccord*) zu thun, einem der wenigen Beispiele von dem Vorkommen dieser Harmonie in unsrer Periode, welche in der Regel den verminderten Dreiklang, als den Stellvertreter und Vorläufer jenes, anwendete.

In einer dritten Stilgattung, der Motette, zeigt sich Gese endlich als der formgewandte Meister des rein contrapunktisch-polyphonen Stiles. Bemerkenswerth ist unter den wenigen Fxemplaren dieser Gattung das erste (Part. S. 109)), in welchem wir dem uns bekannt gewordenen Hymnentext: O lux beata Trinitas, in contrapunktisch-polyphoner Einkleidung, wieder begegnen. Doch bietet weder dies motettenhafte Stück noch das wirklich motettenmässig durchgeführte schöne Gebet: Pro commodo aeris tempore zu besonderen Bemerkungen Anlass.

Textlich sind alle diese precationes, welche theils lateinisch, theils deutsch gedichtet sind, sehr verschiedenen Gehaltes. Neben uns bereits bekannten Hymnen erschienen andere, und sonstige geistige Gesänge, darunter zwei andere Türkengebete (Partitur S. 112—114).

Den Schluss der Gese'schen „Melodiae" bilden sechs sog. cantiones Gregorianae (vgl. über den Namen Gregoriuslieder u. S. 33 ff.). Zunächst wollen wir dieselben kurz vom musikalischen Standpunkt aus betrachten. Eines derselben verdient in dieser Hinsicht besonders hervorgehoben zu werden, das uns bereits bekannt gewordene Melanchtonsche Gregoriuslied: „Vos ad se, pueri" (Part. S. 115—118). Es ist nämlich das einzige in unser Gebiet einschlagende Beispiel eines sog. durchcomponirten Liedes; allerdings nicht in unserem Sinne; denn die melodisch-rhythmischen Abweichungen der einzelnen Verse sind verhältnissmässig gering. Das quantitirende Prinzip wird im allgemeinen beobachtet, doch kommen im Einzelnen, in rein musikalisch-rhythmischer Beziehung, eine Menge Freiheiten vor, welche

*) Auf der Silbe „wol" auf der dritten Zeile des zweiten Soprans. Es ist ein Quintsextaccord, die erste Umkehrung des Septimenaccords auf der vierten Stufe der Leiter.

die prosodische Regel durchkreuzen. Auch die Minima, welche regelmässig auf der vorletzten kurzen Silbe des Pentameters erscheint und einer auf der drittletzten, bekanntlich ebenfalls kurzen Silbe, stehenden fusa nachfolgt, sowie überhaupt der am Schlusse häufig auftretende Vorhalt, zeigen das wieder zunehmende Übergewicht der musikalischen Rhythmik über die Regel der Prosodie. Leider schlägt aber diese musikalische Reaction in einem der andern Gregoriuslieder (Part. S. 119) auch hier in einseitiger Weise in ihr Gegentheil um, so z. B. in den Worten:

„Und áchtet nícht, was díe Welt sprícht —
„Kompt mít vns líeben Kínderleín,
werd Góttselíge Schúlerleín“.

Hier zerstört der durch das tempus perfectum bedingte musikalische ictus den natürlich-sinngemässen, sich durch den Accent der Rede kundgebenden Ton des Lebens, welchen aber freilich auch die Prosodie des deutschen Verses selbst in der ersten und dritten Zeile unbeachtet lässt.

Der vorletzte Gesang des Gese'schen Büchleins (Partitur S. 120 ff.) weicht in seiner musikalischen Gestalt so völlig ab von der der übrigen cantiones Gregorianae — er ist im Motettenstil gehalten —, dass ich denselben oben S. 31, bei Besprechung der musikalischen Formen der precationes, der Übersicht halber, im Zusammenhange mit den übrigen Erscheinungsformen des Motettenstiles bei Gese, namhaft gemacht habe. Aber auch textlich hat dieses Gebet: „Pro commodo aeris tempore“ nichts den übrigen cantiones Gregorianae verwandtes aufzuweisen, sodass dasselbe zufällig unter diese Klasse von Schulgesängen gerathen zu sein scheint. Doch müssen wir über den Dichter*) desselben gleichwol ein Wort sagen, da er uns unten noch einmal (S. 37) begegnen wird. Es ist Nicolaus Hermann, Cantor zu Joachimsthal im Voigtlande, genannt „der alte Cantor“, lebte um die Mitte des Jahrhunderts, gest. nach v. Winterfeld (a. a. O. S. 393) im Jahre 1560. Hermann ist einer derjenigen protestantischen

*) Hermann ist der vermutliche Verfasser des Textes, da das folgende dem Titel und Inhalt nach gleiche Schlussgedicht, laut Überschrift, von ihm herrührt.

Tonmeister, welche zugleich als Dichter auftraten, dessen Lieder aber nicht für kirchliche Zwecke, sondern zum Hausbedarf seiner armen Bergleute, darum natürlich auch für den Schulgesang, bestimmt waren. Zu diesen Kinder- und Hausliedern dürfen wir auch das vorliegende von Gese als Motette componirte Gedicht rechnen.*)

Die Erwähnung der sogenannten Gregoriuslieder veranlasst uns, einige orientirende Bemerkungen über das sogenannte Gregoriusfest, bei dessen Feier jene gesungen wurden, an dieser Stelle einzuschalten, da der Inhalt des nunmehr zu behandelnden Schulgesangswerkes aufs engste mit jenem Feste zusammenhängt.

Das Gregoriusfest wurde im Mittelalter, und noch bis ins vorige Jahrhundert hinein, in ganz Deutschland als ein Schulfest, besonders in den „Stadtschulen" gefeiert. Der Ursprung desselben ist nicht sicher nachweisbar, doch wird derselbe auf ein altrömisches Schulfest zurückgeleitet, welches zu Ehren der Minerva begangen worden sein soll. Vgl. hierüber: J. C. Wetzel, Diaconus zu Römhild, Vorrede zu der Hymnologia Sacra des Dr. H. Müller, Nürnberg 1728. Papst Gregor galt im Mittelalter als Patron der Schulen, ihm wurde die Verbesserung des christlichen Schulwesens und die Ausbildung des kirchlichen Chorgesangs zugeschrieben. Ungewiss ist indess, ob damit Gregor der Grosse oder ein anderer Papst gleichen Namens gemeint ist (vgl. die Gymnasialprogramme von Saalfeld [Richter], 1864, und Zittau „die Feier des Gregoriusfestes" daselbst, von Eckstein, 1888). Nach noch einer andern Quelle (Arnold, Kirchen- und Kulturgesch., Th. II, S. 107) soll Melanchton, der „Praeceptor Germaniae", dem Fest den besondern pädagogischen Zweck bei-

*) Der letzte Gesang der Gese'schen Sammlung hat den gleichen Titel, wie die genannte Motette, ist aber in deutscher Sprache gedichtet und in strophischer Liedform componirt, und zwar rühren hier Wort und Tonsatz von Hermann her, letzterer ist eine Harmonisirung des „Thons" der Choralmelodie: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort", einer Luther'schen Reduktion des lateinischen Kirchengesangs: Sit laus et honos, gloria; vgl. „Geistliche Lieder", Leipzig, Grunow 1889, S. 272.

gelegt haben, die Kinder dadurch in die Schule zu locken. Dass die Gregoriuslieder von den Kindern während des Umzugs auf den Strassen thatsächlich in dieser Absicht gesungen worden sein müssen, geht aus den Texten einiger derselben unzweifelhaft hervor; vgl. den Anhang der Gese'schen Partitur*). Das von ihm selbst gedichtete Gregoriuslied weist ebenfalls auf die Bedeutung hin, welche Melanchton der Feier dieses Festes beilegte, und es ist ein Zeichen seiner Beliebtheit und des hohen Ansehen, welches der Dichter desselben genoss, dass wir eine

*) Ein ander Gesang vor die Kleinen Knaben Im Thon[1]: Erhalt vns HErr bei deinem Wort / etc. (vgl. auch Anm. S. 33):

1. Gregorius schickt vns aus,
Das wir suchen von Haus zu Haus
Die Knaben von seinem Geschlecht /
Die er mit Gaben zieret recht.

2. Mit Kunst, Weissheit vnd auch verstand /
Sein Orden ist die Schul genandt /
Drinn er die jungen Knaben werth /
Beten / Lesen und Schreiben lehrt.

3. Er zeucht sie auff zu Gottes ehr /
Wer mit vns wil / kom jmmer her
Gregorius will jhn gern han
Von jhm machen ein glehrten Man.

4. Ich bin ein Knab von freyem muth /
Mit euch zieh ich in Orden gut /
Ein Schüler wil ich sein genandt /
Mit Glehrten leuten auch bekannt.

5. Mit mir nehm ich die Kringel[2] viel
Die ich zum Ehren geben wil /
Gregorio den Bischoff schon /
Der billich tregt der ehren Kron.

6. Den Tag vnd Nacht macht er vns gleich /
Der arm gilt jhm soviel der Reich /
Wie wir haben vernommen wol /
Drumb man ihn billich loben sol.

[1] = Melodie. [2] vgl. das Saalfelder Programm von 1864, S. 29, 30.

ganze Anzahl von Compositionen desselben seitens der zeitgenössischen Musiker besitzen; ausser den schon besprochenen von Agricola und Gese lasse ich noch eine andere mir bekannt gewordene von Sethus Calvisius unten Part. S. 230 folgen.*) Die Feier selbst lassen wir Wilhelm Thilo, den Biographen eines neulateinischen Dichters der Reformationszeit schildern, welch letzterer uns ebenfalls noch zu beschäftigen haben wird: „Ludwig Helmbold, Leben und Dichten“, Berlin 1851. Es heisst daselbst: „— — Das Gregoriusfest, auch Bischofsfest genannt, weil ein Schüler dabei als episcopus Gregorianus erwählt wurde, wurde gemeiniglich am Tage Gregoris (den 12. März) oder zwischen Ostern und Pfingsten, aber allenthalben auf verschiedene Art celebrirt. An manchen Orten war es ein öffentlicher Umzug der Schulkollegen sammt dem Choro musico, um vor einzelnen Häusern zu singen und Geldspenden in Empfang zu nehmen (die sog. Currende) und demnächst ein vom Rector gehaltener actus oratorius; an andern Orten hatte der Aufzug eine mehr phantastische, halb ernste, halb komische Haltung. In noch andern Gegenden wurde es am dritten Pfingstfeiertag durch einen besonderen, eigenthümlich vorbereiteten Gottesdienst gefeiert.“ Die Lieder, welche von dem „Chorus musicus“ (auch Cantorey genannt) vorgetragen wurden, hatten demgemäss einen halb geistlichen, halb weltlichen Charakter. Grundgedanke ist indess stets der gleiche: „Eltern und Kinder werden daran erinnert, dass der Herr selber das Lehramt bestellt, dass er geheissen habe, seiner Stimme zu folgen, da er gebot, die Kindlein zu sich kommen zu lassen.“ Der Verherrlichung dieses Gregoriusfestes dient nun ausschliesslich ein Werkchen, welches betitelt ist:

*) Aus den 1596 erschienenen Harmoniae cantionum ecclesiasticarum. (Exemplar auf der Stadtbibliothek zu Leipzig.) Strophenform. Das ant. Prinzip an den Schlüssen durchkreuzt.

III.

CREPVNDIA SACRA

NON NIHIL AVCTA:

M. Ludovici Helmboldi Mulhusini.

Christliche Liedlein:

An S. Gregorij | Der Schüler Festtag |

vnd sonsten | zu singen | mit vier

Stimmen zugericht.

Gedruckt zu Mülhausen

durch Andream Hantzsch

In verlegung Hieronymi Riemharts.

*Im Jahr 1596.**)

Da in diesem Schulgesangswerk drei Componisten einem einzigen Dichter gegenüber treten, empfiehlt es sich hier, die biographischen Notizen über den letzteren vorauszuschicken, welche wir der oben S. 35 erwähnten Thilo'schen Lebensbeschreibung entnehmen:

Ludwig Helmbold ist geboren 1532 in der „freien thüringischen Reichsstadt" Mühlhausen als Sohn wohlhabender Eltern, gestorben daselbst als Superintendent der St. Blasiuskirche 1598. Helmbold war einer der allerersten, welche für die evangelische Schule dichteten, unstreitig einer der fruchtbarsten Dichter derselben. Doch neigt seine Poesie in ihrer ausgesprochen lehrhaften Absicht, der Jugend die Bibelkenntniss zu erleichtern, zur Trockenheit. Formell erweist sich Helmbold in den lateinischen Gedichten als gewandter Metriker. — Diesem Dichter am Werke der Schule gesellten sich als Componisten

*) Exemplar in klein 8⁰ auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin, vier Stimmbücher.

1) Joachim à Burck, geb. um 1546 zu Burg im Magdeburgischen, gest. 24. Mai 1610 als Organist der St. Blasiuskirche zu Mühlhausen.

2) Johannes Eccard, geb. 1553 zu Mühlhausen, gest. 1611 als kurfürstlich preussischer Kapellmeister zu Berlin; und

3) Nicolaus Hermann, der oben S. 32, 33 genannte Cantor von Joachimsthal, gest. 1560.

Für unser vorliegendes Werk ist der erstgenannte Tonmeister weitaus der beachtenswertheste, da die grösste Anzahl (16) dieser „Christlichen Liedlein" aus seiner Feder herrühren.

Joachim Moller (auch Molitor, Müller) gen. à Burck, eröffnet eine Reihe achtbarer Cantoren zu Mühlhausen, wie Agricola zu Magdeburg. Auch Sebastian Bach bekleidete das Organistenamt zu St. Blasius 1707/8. Burck gehört zu den bedeutendsten ältern protestantischen Tonmeistern. Ihm wird die Gründung des Mühlhäuser Singchors zugeschrieben und wahrscheinlich verdankt Mühlhausen seiner Anregung den Besitz einer angesehenen, das Musikwesen der Zeit fördernden Notendruckerei. Unter seinen Zeitgenossen aber war er als „Setzer" und „Sänger" berühmt, welche Gaben zu jener Zeit bekanntlich durchaus nicht immer sich in der Person desselben Meisters vereinigten. Mit seltner Treue stellte er beide in den Dienst der Poesie seines Gönners und Freundes Helmbold, beide wirkten wohl auch wechselseitig auf einander ein. „Camoena sponsa", die Poesie vermählt der Musik — konnte Magister Helmbold ausrufen! Ein Ausspruch, welcher uns angesichts der Geschmacklosigkeiten mancher Helmbold'schen Poesien allerdings etwas gewagt erscheint.

Johannes Eccard, dessen Namen wir unter den Componisten des „geistlichen Spielzeuges" nur drei mal begegnen, ist der ausgezeichnete Schüler des Orlandus Lassus. v. Winterfeld feiert Eccard als denjenigen Tonmeister, in welchem die vereinigte Kunst des Melodikers und Contrapunktisten im 16. Jahrhundert in Deutschland ihren Höhepunkt erreicht.

Nicolaus Hermann endlich ist hier als Componist in den Crepundia mit zwei Gesängen vertreten.

Von den „Christlichen Liedlein" sind drei Auflagen erschienen, ein Zeichen der grossen Beliebtheit, dessen sich dieselben zu

jener Zeit, besonders im nördlichen Theile des protestantischen Deutschlands, erfreut haben müssen. Das Widmungsgedicht, womit Helmbold, als Rector und Diaconus, die erste Ausgabe fünf seiner Schüler zueignet, ist datirt vom 20. Februar 1577; neunzehn Jahre später, 1596, druckte sie Andreas Hantsch zum zweiten Male, um einige Zusätze vermehrt, in der uns vorliegenden 21 Lieder umfassenden Ausgabe ab, um 1626 finden wir sie, abermals um etwas vermehrt, unter dem Titel: „Odae Sacrae M. Ludovici Helmboldi Mulhusini Theologi et poetae etc." in einer auf Kosten des Mühlhäuser Rathes von Johann Stange veranstalteten Gesammtausgabe mehrerer Werke Helmbold's mit Joach. v. Burcks und Joh. Eccards Compositionen wieder, indess ist diese Sammlung von dem noch im 16. Jahrhundert erschienenen, weiter unten zu behandelnden Werke gleichen Titels wohl zu unterscheiden. Übrigens sind auch unter den Gregoriusliedern, welche Michael Praetorius im sechsten Theil seiner deutschen „Sionischen Musen" (erschienen 1605—11) abdruckt, sechs den Crepundialiedern entnommen.*)

Hinsichtlich des musikalischen Stils der Crepundia Sacra ist im allgemeinen hervorzuheben, dass in den lateinischen Gedichten das antikisirend-metrische Prinzip zwar zu Grunde gelegt ist, aber durch zahlreiche Textwiederholungen, nicht allein durch notengetreue sondern auch mittelst melodisch-rhythmischer Neugestaltung der Texteszeile herbeigeführte, durchbrochen wird. Durch diese entschiedene Annäherung an die musikalische Form der deutschen Liedstrophe wurde die künstlerische Unhaltbarkeit jenes Prinzipes von Neuem dargethan. — Auch bezüglich der zahlreicheren deutschen Lieder können wir von einer einheitlichen Stilbildung nicht sprechen. Folgt auch in diesen Gesängen die in der Oberstimme sich bewegende, von den drei Unterstimmen harmonisch verstärkte Melodie in der Regel dem natürlichen Sprachaccent der deutschen Prosodie, so setzt sich doch die melodische Bildung öfter über die deutsche Wortbetonung hinweg und spinnt sich in den einzelnen Stimmen melodisch-rhythmisch selbstständig weiter.

*) Die 3 Crepundialieder Eccards auch bei v. Winterfeld, a. a. O. Musikbeil. Nr. 104, 111 u. 112.

Wir dürfen die Vermuthung aussprechen, dass den Componisten dieser deutschen Lieder, Burck und Eccard, welche zugleich als Schöpfer rein kirchlicher Gesänge sich hervorthaten, auch bei diesen Schulgesängen die lebendig gegliederte Rhythmik des protestantischen Chorals als Vorbild vor Augen stand.*) Auch der volksthümliche Grundton dieser deutschen Crepundialieder, worin sie sich als echte Schulgesänge erweisen, deutet auf eine innige Verwandtschaft mit dem evangelischen Kirchenlied hin, welches ja grade seine schönsten melodischen Perlen dem Volksgesange entnahm.

Noch einige Bemerkungen hinsichtlich rein musikalischer Eigenthümlichkeiten des Werkes.

In der Tonart herrscht die Transposition des dorischen und ionischen Tons in die Oberquarte vor, auffallend ist der Einsatz Eccards in No. 1 (Part. S. 124) auf der dritten Stufe der dorisch-transponirten Leiter. — Betreffs der Anwendung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen gilt das oben Gesagte. — In contrapunktischer Hinsicht ist die hier fast regelmässig am Schluss wiederkehrende leere Quinte bemerkenswerth, auch am Anfang des Stückes finden wir sie noch häufig: Bei den Crepundiacomponisten zeigt sich also noch strengeres Festhalten an der Tradition, welche eine vollkommene Consonanz der Tonart auf Anfangs- und Schlussnote forderte, gegenüber der Freiheit Geses. Trotzdem ist die Harmonik jener von hohem Reiz, der Dreiklang auf fa, sowie der verminderte, spenden reichlich harmonische Würze, die Melodik, besonders der deutschen Lieder, voll lieblich-rührender Einfalt, an die der Gese'schen precationes erinnernd. Das Melisma tritt in mässigem Umfang, aber mit guter Wirkung hervor (vgl. z. B. No. 14, Part. S. 136). Die Anwendung des Melisma und insonderheit des Vorhaltes in der Cadenzbildung der lateinischen Gesänge (Part. S. 124, No. 1 und S. 138, Nr. 17) geben neue Beweise von dem Streben der Tonkunst, sich der Fesseln des antikisirend-metrischen Prinzips zu entledigen. Indess ist grade an den lateinischen Liedern eine

*) Ein Beispiel direkter Herübernahme einer Choralmelodie s. o. S. 33, Anm.

durch die Mannichfaltigkeit der angewendeten antiken Masse bedingte reiche, besonders lebensvolle Rhythmik hervorzuheben (z. B. No. 3, Part. S. 126).

Von den Verstössen gegen die Textprosodie in den deutschen Liedern war schon die Rede, hier möge nur noch ein Beispiel das Gesagte bekräftigen: In dem bereits citirten lieblichen Kinderlied Nr. 14, Part. S. 135, 136 welches mit den Worten beginnt:

„Den Eńgeln gleích im Hímmelreích
Sollén wir Kínder wérdén“ — —

fällt, da das Stück in der ungraden Taktart steht, die Betonung in dem Worte „Sollen“ auf die zweite Silbe, eine Vergewaltigung der Wortaccentuation, hervorgerufen durch rücksichtslos-einseitige Durchführung des musikalisch-rhythmischen Gesetzes!

Dem Gegenstande nach behandeln die Liedertexte, ausser dem allgemeinen Gregoriusthema, noch Zeitbegebenheiten mit daran sich knüpfenden erbaulichen Betrachtungen, wie Nr. 18. Die Türkennoth (Part. S. 139) oder das Schulleben betreffende besondere Ereignisse, wie Nr. 15 und 16 (Partitur S. 136 bis 138) den Auszug aus dem alten Schulgebäude und Einzug in das neue.

Den Schluss der Crepundia bildet eine Composition des „Veni sancte spiritus“ von Joachim von Burck (Part. S. 141 u. 142). Musikalisch ist in dieser Hymnencomposition die abgeblasste Rhythmik auffällig, doch verfuhr Burck hierbei augenscheinlich mit Absicht. Denn wie wir aus der Überschrift: Precatio ad Spiritum Sanctum Veteris et secentis ecclesiae schliessen dürfen, schwebte dem Componisten, in dem Vorhaben, den heiligen Geist der alten Kirche auch in dem musikalischen Stil derselben anzurufen, der nach dem Aufkommen der Mensuralmusik zum cantus planus gewordene Gregorianische Gesang, vor. Ähnliches s. o. bei Gese, Part. S. 114.

Die Reihe der unsrer Forschung zugänglich gewesenen rein lyrischen Schulgesangswerke schliessen wir ab mit dem folgenden, dessen Titel lautet:

IV.

XX ODAE SACRAE.

IVDOVICI
HELMBOLDI MVLHVSINI
SVAVIBVS HARMONIIS,
AD IMITATIONEM
Italicarum Villanescarum
nunquam in Germania linguae Latinae
antea accomodatarum: ornata
studio;
IOACHIMI A BVRCK
CIVIS MVLHVSINI
DISCANTVS etc. PRIMI LIBRI
Quarto Impressi:
Cui secundus, antèa seorsim editus, nunc adiunctus est
Versus.
Impensis Hieronymi Reinhardi Mulhusini
*ANNO M·D·LXXXXVII.**)

Der Titel des zweiten Buches lautet:

LIBER SECVNDVS
ILLVSTRISSIMO
PRIVCIPI AC DOMINO
C. VVOLFFGANGO DVCI
BRVNSVIGENSI, et LVNEBVR-
gensi et Principi et Domino
*suo Clementissimo.**)

Die Entstehungszeit des ersten Buches der Odae Sacrae fällt in das Jahr 1568. In diesem Jahre gingen die Dichtungen, nach Thilos Angabe, aus den Händen Helmbolds in die Burcks über. Das Manuscript erschien 1572, nach Ausweis der Widmung des Componisten an den Grafen Burckhard von Barbie in

*) Exemplar beider Bücher auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin, in vier Stimmbüchern in klein 8°.

Mülingen, dem Administrator des deutschen Ordens in Thüringen. Gedruckt erschien das Werk bei Hantsch in Mühlhausen im Jahre 1587 in der uns vorliegenden Ausgabe. Einzelne Stimmen erschienen noch später in besonderen Ausgaben: Discant 1597 (Schulbibliothek zu Mühlhausen), Bassstimme 1597 (Herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel), endlich in allen vier Stimmen die oben S. 38 erwähnte Quartausgabe: in usum scholae Mulhusinae von 1626, welche auch die Crepundia Sacra enthielt.

Das zweite Buch der Odae sacrae erschien in ältester Ausgabe 1578, in Verbindung mit dem ersten Buch in zweiter Ausgabe 1587, welche uns vorliegt, später noch 1597 und in der Quartausgabe von 1626. Zugeeignet ist es dem Herzog Wolfgang von Braunschweig. In dem Widmungsgedicht vom 1. Januar 1578 rechtfertigt Burck die Herausgabe, „wiewol Pest und Komet," welche beide die Völker damals in Schrecken setzten, „mehr zu ernstem Schweigen, als zu einer musikalischen Erholung veranlassen zu müssen schienen."*)

*) Ich lasse auch hier die beiden in vieler Hinsicht merkwürdigen Vorreden Burcks im Wortlaut folgen:

GENEROSO ET ILLVSTRI

DOMINO, BVRCKHARDO

COMITI BARBIENSI, ET DOMINO

in Mülingen: ORDINIS TEVTONICI

per Thuringiam, ADMINISTRATORI etc.,

DOMINO suo clementissimo.

Inter caeteras ineptias et vanitates, quibus mortales plurimum student, non postremae sunt, impurae et amatoriae cantiones, quas S. Scriptura stulti loquia et inanes sermones nominat. Accersunt enim iram DEI, contristant Spiritum S., repellunt S. Angelos, et offendunt pias aures. Quod cum de Idiotis turpe dictu sit, de literatis turpissimum esse, nemo piorum negabit. De Musica hoc fatendum est, plus aequo ipsas tam a quibusdam Symphonistis, quam Cantoribus practicis prophanari. Sed de hac re multa verba facere neque mei instituti nunc est, neque huic opusculo convenit. Ut autem non alios edidi concentus, quam Ecclesiasticis festiviatatibus aptos: ita nunc has pias Odas quibus in liberalibus Christianorum conviviis honeste

Die verschiedentlichen Ausgaben beweisen die ehemalige Beliebtheit, dessen sich auch dieses Schulgesangswerk zu erfreuen hatte. Beide Bücher enthalten zusammen 39 Oden, das erste 20, das zweite 19, letzteren ist noch eine Motette angefügt.

Oden nennt Helmbold diese durchweg lateinischen, in äusserst mannichfaltigen Metren gedichteten Erzeugnisse seiner Muse. Diese Bezeichnung deckt sich indess nicht mit der Bedeutung, welche wir dem Worte beilegen. Denn den Ausdruck poetischer Begeisterung bilderreicher Phantasie, welcher diese Dichtungsform auszuzeichnen pflegt, wird man bei Helmbold nur in sehr geringem Masse finden; diese strophischen Gedichte sind vielmehr ausgeprägt moralisirend-lehrhafter Tendenz, anknüpfend meist an alttestamentliche Erzählungen und Vorbilder. Nur allzuoft macht

uti liceat, suavi atque apud Germanos inusitato canendi genere, non sine accurata verborum et accentuum observatione, cantabilis reddidi. Cumque Spartam meam pro viribus ornam, quam nactus sum eo in loco, cuius Ecclesia et Schola patrocinio Clementiae Tuae divinitas comissa est: volui, imo debui, propter affectionem et amorem singularem, quo C. T.[1] non modo urbem Mulhusinam sed cum primis etiam Mysteriorum DEI fideles et idoneos Dispensatores, nec non bonarum artium cultores ibidem, amanter complectitur, et liberaliter fovet, Musam meam C. T. edicare: submisse orans, ut ipsa meis studiis contra Zoilos, huius lepidae Musicae (de nigris notulis) ignaros, patrocinari, et donum meum, cum propter Musicae Artis praestantiam, tum propter textuum pietatem, clementi vulta accipere: meque totum sibi commendatum habere velit. Quod superest, oro filium DEI, ut C. T. quam diutissime incolumem seruet.

Mulhusio Duringorum urbe Imperiali,
die 5. Aprilis, Anno Christi, 1572.

C. T.
Addictiss.
Joachim à Burck, Musicus et ciuis Mulhus.

[1] Clementia Tua.

ETSI PRÆSENS HOC TEMPus, quo et lues Pestifera longe lateque grassatur: et Cometa radijs terribilibus Pharaonico mundo graves et duras plagas divinitus minatur: triste potius silentium, quam musicam laeticiam postulare, plaerisque videri possit. Tamen, cum eiusmodi omnia, terrificam speciem

sich in den Gedichten, im Widerspruch mit dem Wesen des Liedes, die Reflexion breit.

Musikalisch unterscheiden sich diese Compositionen ebenfalls von der gewöhnlichen Form der Odencompositionen dadurch, dass sie nicht durchcomponirt sind. Dieselben rühren alle von Joachim von Burck her, bis auf eine, die letzte des zweiten Buches, welche aus Johann Hermanns Feder stammt, eines Leipziger Thomascantors (1531—36), welcher nicht mit dem vorgenannten Dichtercomponisten Nicolaus Hermann von Joachimsthal zu verwechseln ist.

Wenden wir uns nun bei Beurtheilung des musikalischen Theiles des Werkes zunächst zu der Frage nach der Beschaffenheit seines Stils. Burck charakterisirt denselben auf dem Titelblatt des ersten Buches folgendermassen: „Suavibus harmo-

prae se ferentia, Christo teste, nihil aliud sint, nisi certa appropinquantis liberationis signa: quibus apparentibus omnes verè fideles non tristi et deiecto vulta terram, sed alacri potius, erectàque fronte, coelum intueantur: hoc ipsum tempus, lue Pestifera et Cometa terribili insigne, nequaquam à Musica alienum, sed eidem (quia laetitia plenum) convenientissimum erit. Omnes itaque baptizati semper et vbivis locorum in Domino Deo nostro gaudeant: et cum Davide, alijsque electis, quam diu fuerint, Hymnos et Psalmos Saluatori canant, Haec mihi perpendenti, et animo revolventi, incitamento fuere: quo non minus hoc quam alio tempore, officij mei memor, solitas operas facerem, et in laudem Dei has Odulas publicarem: Idque sub Celsitudinis V. nomine illustris: et celeberrimo, de cuius pietate et amore erga verbum Dei, nec non observantia et liberalitate in literatos, praeter vulgarem rumorem, C. V. et Imperialis vrbis Mulhusinae Medicus peritissimus et clarissimus, D. Johannes Elxlebius, multa praeclara quam saepissime mihi et alijs commemoravit. Oro igitur obnixe, vt C. V. hanc dedicationem Musicae reseruatae, nec adeo apud Germanos vulgaris, clementer ferat et accipiat: et me vel minimum huius artis alumnum promoveat, frequentique cum incolumitate hoc dono fruatur.

Dabatur Mulhusio Duringorum,
Primo Januarij die Anno Christi nono M.D.LXXVIII.

C. V.
Seruus humillimus
Joachimus à Burck, Musicus et ciuis Mulhusinus.

niis ad imitationem Italicarum Villanescarum nunquam in Germania lingua. Latinae antea accomodatarum."

Das in Italien im 16. Jahrhundert beliebte Genre der Vilanellen (Villoten, Canzone villanesche) wurde von den deutschen Tonsetzern in den deutschen „Gassenhawerlin" u. s. w. vielfach nachgeahmt. Die italienischen Vilanellen, kurze, mehrstimmige Gesänge im Volkstone mit der Melodie in der Oberstimme und einfacher, leichtfasslicher Harmonisirung, und ebenso, doch in geringerem Grade, die künstlicher behandelte, edlere Frottola traten, dem im Grunde der heiteren Sinnenwelt sich zuneigenden italienischen Volkscharakter entsprechend, den ernsten und kunstvollen Formen der Motette und des Madrigals gegenüber; aber auch inhaltlich trat jener Charakterzug in einem derb-komischen, oft frivolen Tone, in welchem besonders die Villote alla Napoletana gehalten sind, hervor. Indessen deuten die Titel, welche die deutschen Meister des 16. Jahrhunderts ihren frischen Liedern oft beilegten: „Nach Art der welschen Vilanellen," nur auf die Kunstlosigkeit der Setzweise im Gegensatz zu jenen kunstvolleren contrapunktischen Formen.*)

Wie gering denn auch der Kunstwerth dieser deutschen Nachahmungen gewesen ist, ersehen wir aus dem Urtheil, welches Michael Praetorius, Syntagma musicum III, 20, über dieselben fällt: „Bawrliedlein," sagt er, „welche die Bawren und gemeinen Handwerksleute singen. Daher denn auch die Componisten offt mit sonderm Fleiff 4 oder 5 Quinten hinter einander her setzen, contra regulas Musicorum: Gleichwie die Bawren nach der Kunst nicht singen, sondern nachdem es ihnen einfällt: Und ist eine Bäwrische Music zu einer Bäwrischen Matery."

Quintenfolgen sind freilich in dem Werke Joachim v. Burcks vermieden, schon um des pädagogischen Zweckes desselben willen; allein ebensowenig wie seine italienischen Kunstgenossen konnte sich der deutsche Meister so plötzlich von der Herrschaft des polyphonen Contrapunktes ganz und gar loslösen, und so

*) Vgl. Vorrede zum 1. Buch (ausdrückliche Hervorhebung der pietas textuum) S. 43, Anm.

finden wir unter den 39 Oden eine grosse Anzahl, welche mit freieren oder strengeren imitatorischen Stimmeneintritten beginnen, oder überhaupt eine selbstständige Stimmführung aufweisen, nur ein verhältnissmässig geringer Theil derselben weist eine rein accordisch-fortschreitende Harmonisirung auf. Von einem Stil kann auch in dem vorliegenden Werke nicht die Rede sein, sondern also wir müssen auch hier eine Mischform constatiren, in welcher das rein melodische Prinzip des Kirchentonartensystems im Kampfe mit der accordischen Geschlossenheit der Harmonie uns entgegentritt. Allein das Bestreben des ehrlichen deutschen Künstlers, die antiken Metren einmal in einem andern Stil als in der Manier des quantitirenden Prinzipes musikalisch zu behandeln, erscheint jedenfalls beachtenswerth. Übrigens ist es wahrscheinlich humanistischem Einfluss zuzuschreiben, dass es jetzt ein deutscher Componist unternahm, neulateinische Dichtungen in jenem Stile zu setzen.

Im Einzelnen ist, musikalisch, auf die in charakteristischer Mannichfaltigkeit verwendeten regulären und transponirten Tonarten hinzuweisen. Hinsichtlich der auch in diesem Werke unzureichend behandelten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen erlaube ich mir auf ein besonders drastisches Beispiel aufmerksam zu machen. In der Prima Pars der Motette Part. S. 190 ff. ist der Discantus durchweg, und zwar allein, mit einem b vorgezeichnet notirt. Es liegt hier nicht etwa einer der öfter vorkommenden und im rein-melodischen Charakter des Systems begründeten Fälle verschiedener Tonarten in den einzelnen Stimmen vor, sondern die (äolische) Tonart ist in allen vier Stimmen die gleiche. Dass es sich hier um eine offenbare Unrichtigkeit der Überlieferung handelt, geht schon daraus hervor, dass das b an den erforderlichen Stellen im Sopran regelmässig von Neuem vorgezeichnet ist, was im andern Fall ganz überflüssig erschiene; dagegen die Erhöhung zu h an einer Stelle, welche harmonisch die Erniedrigung zu b absolut ausschloss, unterlassen worden ist (vgl. Partitur S. 190 auf den Worten Isace fili die Silbe fi. —).

Contrapunktisch-harmonisch ist auf die verminderte Quinte hinzuweisen, welche in bemerkenswerther Weise bei Burck in

der Cadenzbildung zur Verwendung kommt, z. B. in folgender Stelle (Part. S. 175):



wo sich die Terz a′ des verminderten Dreiklangs in der weiten Lage fis-a-c nicht, wie erwartet, nach h′ auflöst, sondern überraschender Weise nach d, in die Unterquinte, hinabspringt.

Die Harmonik Burcks ist reich und kräftig entwickelt, er schrickt vor Kühnheiten nicht zurück; noch ein Beispiel davon: Part. S. 149 No. 7 bringt in den imitatorischen Eintritten der zwei Oberstimmen auf den Silben ci-o des Wortes „speciosa" zwei grosse Terzen hintereinander. Der Componist sah sich hier einer fest eingewurzelten, wenngleich nicht streng befolgten Praxis gegenüber, welche den Gebrauch des Unterhalbtones in der Cadenz als Regel aufgestellt hatte, von der Theorie (Zarlino) darin unterstützt. So war denn auch in unserem Beispiel die Nothwendigkeit des Leittons gis zum Grundton a des modus peregrinus im Tenor gegeben, wollte der Tonsetzer überhaupt an dem charakteristischen Terzengange festhalten. Andrerseits gebot die strenge Canonregel auch für den Eintritt des oberen Stimmenpaares die Beibehaltung der grossen Terzenfolge, trotzdem der Sopran nicht cadenzirt, sondern den melodischen Gedanken weiter entwickelt.

Die Melodik der Odae sacrae ist überhaupt voll edelster Charakteristik und bringt, getragen von dem harmonischen Wohllaut, ergreifende Wirkungen hervor. Eines der glücklichsten Mittel ist der häufig angewendete Wechsel der Stimmenzahl. Wie rührend zart wirkt z. B. die Dreistimmigkeit in der Schilderung des jungen Mutterglücks in No. 5 des II. Buchs, Part.

S. 171, wie harmonisch anziehend, trotz der leeren Quinte auf der zweiten Silbe des Wortes atque! Auch das Melisma erhöht an vielen Stellen wirksam den melodisch-harmonischen Reiz dieser Gesänge.

Anziehend lebensvoll gestaltet sich in ihnen auch die Rhythmik, schon durch die Mannichfaltigkeit der zu Grunde liegenden Metren bedingt, aber auch durch rein musikalische Mittel, z. B. den Wechsel des Zeitmasses. Wie lebendig-kraftvoll malt z. B. in der soeben citirten 5. Ode des II. Buches das plötzlich eintretende tempus perfectum die aufwallende Freude Saras, durch die dreimalige Wiederholung des Wortes gaudiis, die Nüchternheit der Textesworte zu packendster Wirkung erhebend! Leider hat die vielfach von Burck einseitig, nach rein musikalischen Gesetzen behandelte Textprosodie auch hier zahllose Verstösse gegen die Betonung des Einzelwortes hervorgebracht, und in solchen Stellen werden wir nur zu lebhaft an das quantitirende Prinzip erinnert. Doch ist auf der andern Seite grade dem einzelnen Wort vielfach eine sorgfältige Charakteristik zugewandt (vgl. das eben erwähnte gaudiis der 5. Ode).

Über die einzelnen Dichtungen, deren altbiblische Stoffe sich, wie oben bemerkt, auf die verschiedensten Lebensvorgänge, anknüpfend an menschliche Tugenden und Fehler, beziehen, habe ich nichts besonderes hinzuzufügen.

Die Schlussmotette: De Christi Victima mundi (Partitur S. 190 ff.) war offenbar für die Passionszeit bestimmt, merkwürdigerweise schreibt aber die erste evangelische Kirchenordnung von 1533 vor, die Schüler sollten „Victimä paschali auf Ostern vnd bis auf Ascensionis domini nach dem Alleluia singen“ (Förstemann, Neues Urkundenbuch zur Gesch. d. Kirchen-Reformation, S. 386). Die Motette zeichnet sich durch schöne Stimmführung und kraftvolle Melodik, besonders durch ergreifende Vorhaltswirkungen aus. Hinsichtlich der Vorzeichnung des Discantus s. Pars I; vgl. ob. S. 46.

Wir wenden uns nunmehr dem andern Hauptgebiete zu, in welchem uns Werke des evangelischen Schulgesanges aus dem 16. Jahrhundert überliefert sind, denen wir oben S. 12 den allgemeinen Titel gegeben haben:

B.

Lyrische Zusätze zu dramatischen Aufführungen.

In der Einleitung, oben S. 9, ist schon auf die pädagogische Bedeutung der dramatischen Aufführungen in den Humanistenschulen des 16. Jahrhunderts, und ebenso darauf hingewiesen worden, dass die in dieselben eingeflochtenen lyrisch-musikalischen Einlagen und Zwischenspiele meist in einem ganz äusserlichen, nicht organischen Zusammenhange zu jenen stehen, ebensowenig wie zu der Wiedergeburt des musikalischen Dramas des Florentiner von 1600. Diese intermezzi und Zusatzchöre waren vielmehr ein Zugeständniss der Scholarchen an den Geschmack des ungelehrten Publicums, welches nicht mehr, wie anfänglich, von den Aufführungen ferngehalten werden konnte, und dessen immer lauter werdendes Dringen auf deutsche Volksschauspiele man hierdurch zu beschwichtigen suchte. Wir dürfen uns nicht verhehlen, dass die Tonkunst in diesem unglückseligen Mittelding zwischen Schul- und Volksdrama, zu welchen jene Aufführungen entarteten, eine meist klägliche, ihre Würde herabsetzende Rolle spielen musste. Denn war auch die Mitwirkung derselben in der Aufführung einer griechischen Tragödie innerlich und historisch gerechtfertigt, so trat doch, wie wir gesehen haben, dieser künstlerische Beweggrund allmählich zurück, und neben den nun componirten antiken Chorgesängen drängten sich die „exornirenden", dem Zeitgeschmack huldigenden Zusatzchöre in den Vordergrund.

Unter diesen Dramenmusiken zeichnet sich indess eines der mir zu Händen gekommenen Werke durch edlere Haltung und

inneren Werth der meisten der darin enthaltenen Chorsätze aus, mit dessen Betrachtung wir darum den Anfang machen wollen. Es ist betitelt:

SOPHOCLIS
AIAX LORARIVS
STYLO TRAGICO A IOSEPHO
SCALIGERO IVLIIF.
translatus: et in Theatro Argentinense
publice exhibitus ANNO
M.D.LXXXVII
mense IVLII.
Cum aliquibus ornatus causa interpositis
et ad Calcem Tragoediae adiectis.
Wappen (zwei Hände einen Baum umfassend).
Excudebat Antonius Batramus
*M. D. LXXXVII.**)

Die auf diese Aufführung bezüglichen Angaben entnehme ich einem Aufsatz von Dr. August Jundt: „Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Strassburg," welcher abgedruckt ist in dem Programm des protestantischen Gymnasiums daselbst, Schuljahr 1881—82. — Strassburg, von 1538—1581 der Amtssitz des hochgefeierten Schulrectors Johannes Sturm, war nach einem Zeugniss Gervinus' (Gesch. d. deutschen Dichtung III, 124) diejenige Stadt Deutschlands, in welcher „das Beste geschehen ist, was die Gelehrten mit ihren Schülern im Schauspiel geleistet".

Unter der langen Reihe der daselbst aufgeführten antiken und neulateinischen Schuldramen (vgl. Jundt a. a. O. S. 23 und 41 ff.) ist in Strassburg selbst nur der uns vorliegende Aiax aufzufinden gewesen. Unsere Aufführung hat im Jahre 1587 auf dem academischen Theater daselbst stattgefunden, dieselbe ist im Jahre 1608 mit theilweis andern Chorgesängen und neuen

*) Exemplar auf der Stadtbibliothek zu Strassburg i/E., 1. Bd., klein 8°, Stimmen hinter einander gedruckt.

Zusätzen bereichert, wiederholt worden. Die sophocleische Tragrödie wurde nicht im Urtext, sondern in lateinischer Übertragung von J. Scaliger, dem Sohn des berühmten Humanisten Julius Caesar Scaliger, aufgeführt. Die Person des Componisten wird auf der letzten Seite des Buches genannt, es ist „M. Joh. Cless, Melodiae author". Über denselben habe ich, auch in Strassburg, leider nichts erfahren können. Selbst der Zusatz Hanoius lässt unentschieden, ob sich derselbe auf einen im Elsässischen, um Buzweiler herum liegenden Landstrich Hanau oder auf die heutigen badischen Theile des Hanauischen Gebietes bezieht.

Ich lasse nun zunächst im Auszug eine Inhaltsangabe der Aufführung aus der Übersichtstafel bei Jundt (a. a. O. S. 51, 52) folgen, um ein Bild derselben zu geben, aus dem zugleich ersichtlich wird, wieviele von der übersetzten Chöre der Tragödie und welche eingeschobenen Stücke gesungen wurden:

Aiax lorarius (1587).

Periocha (Inhaltsangabe).

Iudicium graecorum ducum (Vorspiel).

Fuga a 4 puellis cum Iustitia aufugientibus decantata.

Actus I. Dialog. Chor der Salaminier (gesungen: Strophe, Antistrophe und Epode).

Actus II. Dialog. Chor der Salaminier. Dialog. Chor der Salaminier (gesungen: Strophe α, Antistrophe α und 2. Hälfte der Antistrophe β).

Actus III. *Aiax.* Chor der Salaminier (gesungen: Strophe und Antistrophe). Der Bote. Chor. *Tecmessa.*

Actus IV. (*Nuncium de morte Aiacis*, Zwischenspiel.) Dialoge. Chor der Salaminier (gesungen: Strophe α und Antistrophe α).

Actus V. Dialog. Chor. Chor. Dialog.

Exodion Tragoediae Aiacis octo vocibus in 11 choris distributum.

Funus Aiacis (Nachspiel).

Naenia (gesungen).*)

*) Den einzelnen Chorstimmen geht in unsrer Ausgabe noch folgende Widmung des Componisten an den Darsteller des Aiax voraus, welche hier aufgenommen werden mag:

Gehen wir nun auf den musikalischen Gehalt dieser Chöre etwas näher ein. Da tritt uns zunächst wieder die Frage nach der stilistischen Behandlung derselben entgegen.

Begreiflicherweise finden wir die zu Grunde liegende Beobachtung des metrisch-antikisirenden Prinzipes auch hier, wo es sich um die Composition antiker Chorgesänge handelte, mit ihrer reich entwickelten und mannichfach wechselnden Metrik, welche die griechische Chorstrophe mit ihrer kunstvollen Untergliederung darbot. Allein der contrapunktisch geschulte Sohn des 16. Jahrhunderts verleugnete sich auch in diesem Werke nicht. In dem Schlusschor desselben, einer der „Exornationen“, dem sog. Exodion (Part. S. 214 ff., in unsrer Ausgabe als Schlusschor hinter Nänie und Fuga gedruckt) finden wir den Madrigalstil wieder, welche Kunstgattung sich unter niederländischem Einfluss in Italien ausgebildet hatte. Ein erbaulich-moralisirender Dialog zweier Wechselchöre, von zwei wirklichen Solostimmen eingeleitet, welche am Schluss in den vereinigten Chor einfallen, sodass das Ganze zehnstimmig machtvoll austönt. Stilistisch merkwürdig ist auch der Tanzchor Tertii Actus Stropha (Part. S. 205 ff.), ein Versuch der Wiederbelebung des antiken ὑπόρχημα. Hierüber vgl. das Genauere unten S. 54.

In der Behandlung der Tonarten zeigt sich der Componist als erfahrener Kenner der ethischen Besonderheiten der einzelnen

Chori Musici
singulis actibus huius Tragoediae interpositi:
ad
ERASMVM
MAVRITIVM MAGDEBVRGENSEM
VIRVM
splendore Generis, Virtute, Doctrina insignem.
Aiax heroum specimen, lux magna virorum est; et Graiorum
lumen is ipse ducum.
Cuius, MAVRITI vere (miranda theatro)
Exprimis et formam, fataque moesa subis.
Ergo nec immerito, quo tristia laeta sequantur:
hosce choros tibi do, si modo laeta sonent.
Sed dant verba melos, nunc et bene tristia tristi,
Laetaque nunc laeto subiicienda modo.
M. Joh. CLESS Melodiae author. honoris ac benevolentiae ergo.

Kirchentöne. Im ionischen modus ist z. B. der eben erwähnte Tanzchor notirt, der freudigen Stimmung, welche dieser Tonart eignet und welche auch dieser Chor erregt, durchaus angemessen; es war dies der, seines weltlichen Charakters wegen, von einzelnen kirchlichen Theoretikern des Mittelalters verpönte sog. modus lascivus. Dem erbaulichen Grundton der Dichtung des Exodion entspricht sehr natürlich die den Geist der Frömmigkeit weckende phrygische Tonart, während der zehnstimmige Ausklang (Anrufung der Fortuna) äolisch abschliesst. — Ein eigenthümliches Beispiel des Modulationssystems, welche die Transposition eines Kirchentones in den Sitz und Umfang jedes andern ermöglichte, und daher den Abschluss in einer andern als der Anfangstonart zuliess, zeigt die Nänie, die der Tragödie gleichfalls hinzugedichtete Todtenklage des Helden (ionisch-äolisch, Part. S. 213 u. 214). — Betreffend der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen gilt das früher Gesagte. Den Ausfall des chromatischen Zeichens in der zusammentreffenden Oktave empfindet das Ohr als besondere Härte. Das Subsemitonium in der Cadenz ist regelmässig hervorgehoben (cis, fis, gis). — Die Diatonik des Satzes ist überhaupt in diesem Werke öfter umgangen, als in den bisher besprochenen: die hereinbrechende Chromatik, ebenfalls ein Zeichen der neuen musikalischen Epoche. — Contrapunktisch überrascht die sparsame, stets mit besonderer Wirkung angewendete leere Quinte, z. B. zu Beginn des Chors der Krieger zum Preise von Salamis (Secundi Actus Stropha, Part. S. 202) als Ausdruck der feierlich gehobenen Stimmung. Eine offenbar beabsichtigte Einführung von Quintparallelen finden wir in der Nänie (Part. S. 213, 214):



Dieselben hatten, sofern sie wie hier als unwesentliche Zwischengänge ohne harmonische Bedeutung waren, nach der Anschauung auch der besten zeitgenössischen Meister, nichts Anstössiges. Auch an herben Fortschreitungen fehlt es bei Cless nicht, z. B. tritt zu Anfang der Nänie neben dem auf der ionischen Tonart sich aufbauenden Dreiklang ganz unvermittelt der der 4. Stufe ihrer Transposition b - d - f auf, um sich dann ebenfalls unvermittelt zur Anfangstonart zurückzuwenden. — Hinsichtlich der Stimmenzahl ist noch einmal auf das Exodion hinzuweisen, diesem breit angelegten Schlusschor, dessen grossartige Vielstimmigkeit im Abschluss bei aller Einfachheit des harmonischen Gefüges in den Vokalsätzen des Jahrhunderts einen bemerkenswerthen Platz beansprucht. Die beiden chorführenden Solostimmen ebenfalls Vorläufer der herannahenden Monodie!*)

Die Melodiebildung ist auf Grund der Tonart, in welcher sie sich bewegt, durchweg stimmungsgetreu dem Texteswort angepasst. In besonderem Grade aber fesselt uns die Melodik des Tanzchors (Part. S. 205 ff.), von „Adsis" (Part. S. 206) ab, wegen der überraschend modernen Färbung derselben. Wir haben es hier mit einer Art Orgelpunkt zu thun. Die drei Unterstimmen bewegen sich nämlich das ganze Stück hindurch im Oktavintervall (Alt, Bass) und in der Mitte, auf der Oberdominante, der Tenor c g c. Und über diesen drei Stimmen der Sopran in völlig freier Harmonik, in welcher leiterfremde Accordbildungen in bunter Fülle mit leitereignen abwechseln; das Ganze erinnert etwa an den dritten Satz der Beethoven'schen Pastoralsymphonie, dessen erster Theil, überschrieben: „Lustiges Beisammensein der Landleute" mit seinen den Dudelsack nachahmenden, zwischen Tonika und Dominante gemüthlich auf- und absteigenden Basstönen, eine ähnliche Stimmung beim Hörer erzeugt. Vom Melisma macht auch Cless einen nur mässigen, aber um so wirkungsvolleren Gebrauch, z. B. auf S. 209 der Partitur, wo es auf der Silbe -cti (flucti) das unruhige, auf- und abwogende Element der

*) Ähnliche Gliederung des Chors findet sich in der „Euridice" des Rinuccini und Peri von 1600.

Meerfluth schildert, oder im Exodion (Part. S. 216, 217), wo es auf der ersten Silbe des Wortes orbe die allgemeine Verworfenheit des den Erdkreis bewohnenden Menschengeschlechtes anschaulich versinnbildlicht.

Werfen wir noch einen Blick auf die Rhythmik der Aiaxchöre. Hier tritt der innere Widerspruch des antiken Kunstschaffens mit jenen Nachahmungsversuchen, welche aus dem Geiste des 16. Jahrhunderts geboren waren, grell hervor. Schon der Übersetzer Scaliger hatte sich nicht streng an das metrische Schema seines Originals gehalten. Ein Beispiel möge hier folgen (Part. S. 197 u. 198):

…Pōscen̆́s călēn-
-tĕ sắngŭin̆e nōctīvăgīs vī́ndĭcīs
Fŭrṓrĭbŭs ĭræ?“

(vgl. hierzu das Verzeichniss der Chormetrik in Wolf's Schulausgabe des Sophokles). Diese Schlussworte der Eingangsstrophe hat Sophokles metrisch in zwei Zeilen gefügt, deren erste mit mit dem Worte „vindicis“ endigt. Scaliger dagegen lässt nach der zweiten Silbe des Wortes calente die Cäsur eintreten und reisst so die zwei Zeilen zu dreien auseinander, dadurch die ursprüngliche Gliederung der Strophe aufhebend. Hatte sich der Neudichter solche Vergewaltigungen erlaubt, so hielt sich der Componist noch weniger an den prosodischen Bau der Chöre gebunden und so theilte er denn seine Notenwerthe streng nach den Regeln der Mensuralmusik ein und zwängte den freien Strom der antiken Rhythmik meist in das Bett des Allabreve-Taktes, wiederholt auch öfter einzelne Worte oder Versabschnitte des Textes. Trotzdem ist unverkennbar, dass dem Strassburger Componisten das antikisirende Prinzip vorschwebte, denn er setzt fast regelmässig nach jeder Verszeile ab und ergänzt den etwa noch fehlenden Notenwerth durch Pausen. Somit sucht er wenigstens äusserlich jenem humanistischen Prinzip gerecht zu werden. In diesem einschränkenden Sinne ist also die oben S. 52 gegebene Charakteristik zu verstehen, dass in den Chören des Aiax das antikisirende Prinzip zu Grunde liege.*)

*) In der Aiaxpartitur wurde dasselbe durch schraffirte Linien, die Mensurirung durch einfache Taktstriche angedeutet.

So wenig demnach in rhythmischer Hinsicht das antike Vorbild in diesen Chören erreicht wird, so verfehlt wäre es doch andrerseits, das Vorhandensein rhythmischer Lebendigkeit darin leugnen zu wollen. Vielmehr weiss Cless innerhalb der angegebenen Schranke einen rhythmisch-belebten Fluss des musikalischen Ausdruckes zu erzielen, insbesondere durch häufigen Wechsel der Notenwerthe, unter denen die Fusa und sogar die damals noch selten zur Anwendung kommende Semifusa eine grosse Rolle spielen. Auch hier zeichnet sich das ὑπόρχημα durch besonders originelle Rhythmik aus, durch welche sich die Tanzmelodie der Oberstimme lebendig von den nur accentuirenden Unterstimmen abhebt. Eine gewisse Einförmigkeit dieser Melodie wird durch die Wiederholung derselben im Tripeltakt in unwesentlich veränderter Gestalt auf das Anmuthigste aufgehoben. Auch mag an dieser Stelle noch einmal auf das Exodion hingewiesen sein, dessen Madrigalstil ebenfalls von der rhythmischen Gestaltungskraft des Componisten zeugt. Melodisch-rhythmisch belebt ist auch die „Fuga“, welche ich, der Vollständigkeit halber, hier am Schluss im Text folgen lasse. Dieselbe ist in dem Strassburger Exemplar vor dem Exodion abgedruckt, wurde aber nach dem Indicium graecorum ducum gesungen (vgl. oben S. 51). Mit der Bezeichnung „Fuga“ wird ein sinnreiches Wortspiel getrieben. Dieser Chorgesang gab nämlich zu einem jener ergötzlichen Vorgänge Anlass, womit die Schulaufführungen „exornirt“ wurden: „Nach dem Vorspiel erschienen vier Jungfrauen, die Ruhe, die Heiligkeit, die Wahrheit und die Treue, im Viereck um die Gerechtigkeit gestellt; nach abgesungener „Fuge“ ergriffen sie alle fünf die Flucht, wodurch veranschaulicht werden sollte, welch schweres Unrecht an Aiax in der vorhergehenden Scene verübt worden war“ (Jundt a. a. O. S. 52 u. 53). Mit der musikalischen Kunstform der „Fuge“ hat dieser im Unisono gesetzte Chor nicht das Geringste zu thun, auch nichts mit dem damals so bezeichneten Canon; derselbe bietet vielmehr sonst kein musikalisches Interesse. Er lautet, wie folgt:



Diesem Chore ist noch ein kurzes Widmungsgedicht des Componisten an den Darsteller der Justitia, dem Exodion ein solches an den Darsteller der Fortuna beigefügt, beide im Stile des an den Aiaxdarsteller gerichteten (oben S. 51 u. 52 Anm.).

Ich lasse nun einen Chorgesang*) folgen, welcher das folgendermassen betitelte Schuldrama einleitet:

S V S A N N A

*Comoedia tragica***)

Per Xystum Betulium Augustanum Coloniae Gymnicum excudebat Anno M.DXXXXI.

Der Componist ist nicht namhaft gemacht. Der Dichter, gewöhnlich Sixt Birck genannt, nach Goedecke (Grundr. d. Gesch. d. deutsch. Dichtung) geb. 1500, gest. 1554.

Der kurze Chorsatz ist überschrieben:

Pueri in Laudem Agrippinae Urbis,
in qua repetita est actio.

*) Übermittelt durch Herrn Prof. Dr. Spitta in Berlin (Part. S. 230, 231.

**) Damals beliebte charakteristische Bezeichnung der Schulstücke.

Wir haben es also auch hier mit einer „Exornation“ zu thun, und zwar mit einem Panegyricus auf die Stadt Köln, womit, in möglichst pomphaften lateinischen Phrasen die Aufführung des altbiblischen Stückes eingeleitet wird.

Stilistisch schwankt der Componist zwischen der Beobachtung des antikisirenden Prinzipes und der contrapunktischen Polyphonie hin und her.

Contrapunktisch ist eine Oktavparallele (splendore tui) hervorzuheben, doch tritt sie als Durchgangsharmonie auf, also nach der Anschauung der Zeit nicht fehlerhaft. Auch die verminderte und leere Quinte kommt vor, ebenso die grosse Terz als Halb- und Ganzschluss.

Hinsichtlich der Melodiebildung ist in den motettenhaften Stellen auf die ziemlich ausgedehnte Verwendung des Melisma hinzuweisen.

Bezüglich des Stoffes der Tragikomödie ist noch zu erwähnen, dass die Bearbeitung desselben unter allen in dem 16. Jahrhundert behandelten die hervorragendste Rolle spielt (vgl. vor Allem das deutsche geistliche Schauspiel des gleichen Titels von Paul Rebhuhn, das werthvollste der gesammten Susannenliteratur des Zeitalters.

*) Die Stadtbibliothek zu Leipzig besitzt die Drucke von drei neulateinischen und einer deutschen Schulkomödie des 16. Jahrhunderts, welche mit musikalischem Beiwerk „exornirt“ sind. Ich werde zunächst die beiden ersten, und zwar summarisch behandeln, da dieselben nach musikalischer Hinsicht wenig Bemerkenswerthes bieten. Beiden gemeinsam ist die blos einstimmige Überlieferung der Melodieen ihrer Chöre, sodass es zweifelhaft erscheint, ob diese Tonstücke nur in dieser Gestalt überliefert oder auch wirklich unisono gesungen worden sind. Das letztere ist als das wahrscheinlichere anzusehn. Beweise dafür bietet im Allgemeinen die Thatsache, welch untergeordnete Rolle

*) Die musikalischen Bestandtheile aller folgenden Schulstücke auch veröffentlicht in dem, während des Druckes erschienenen Aufsatze: „Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im XVI. Jahrhundert“, abgedruckt in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Sechster Jahrgang. 1890. 3. Vierteljahr.

die Tonkunst als solche bei diesen schuldramatischen Aufführungen spielte, und im Besonderen die Analogie vieler deutscher und schweizerischer, geistlicher und weltlicher Volksschauspiele der Zeit, welche fast durchweg die einstimmige Notirung ihrer Chormelodien aufweisen.

Der Titel der ersten Comödie lautet:

COMEDIA NOVA
CHRISTOPHORI HEGENDORFINI
SALIBVS NON OMNINO IN^SVLSIS REFERTISSIMA
LIPSIAE NON RARO IN DOCTISSIMORVM
VIRORVM CORONA ACTA
EPIGRAMMA EVIS-
dem ad nobilis ingenii adolescentem Georgium Salicetum
EPIGRAMMA MAGIS-
*tri C**) *Oueniani iuuenistrium linguarum studiodissimo.*

Das Titelblatt von einem Holzschnitt umrahmt, darunter:

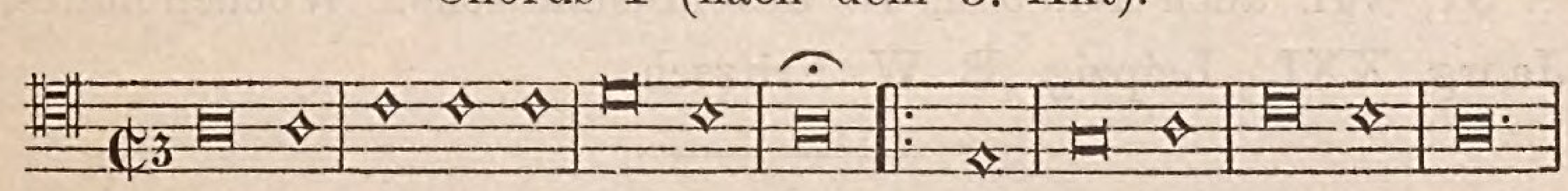
Lipsie, apud Valentinum Schumannum
An. MD.XX.

*) ?

Der Inhalt dieser nach dem Terentianisch-Plautinischen Muster gedichteten Comödie muss, nach dem Argumentum, ein ziemlich verfänglicher gewesen sein (Unterschiebung eines ausserehelichen Kindes) und auch der Text des zweiten und dritten Chores deutet darauf hin. Die Zeit vertrug eben eine derbe Kost, und man scheute sich nicht, derartige Stoffe für die Schule zu bearbeiten (vgl. das Saalfelder Programm 1864, S. 23, o.).

Es folgen nun die Chormelodieen des ungenannten Componisten.

Chorus I (nach dem 3. Akt).

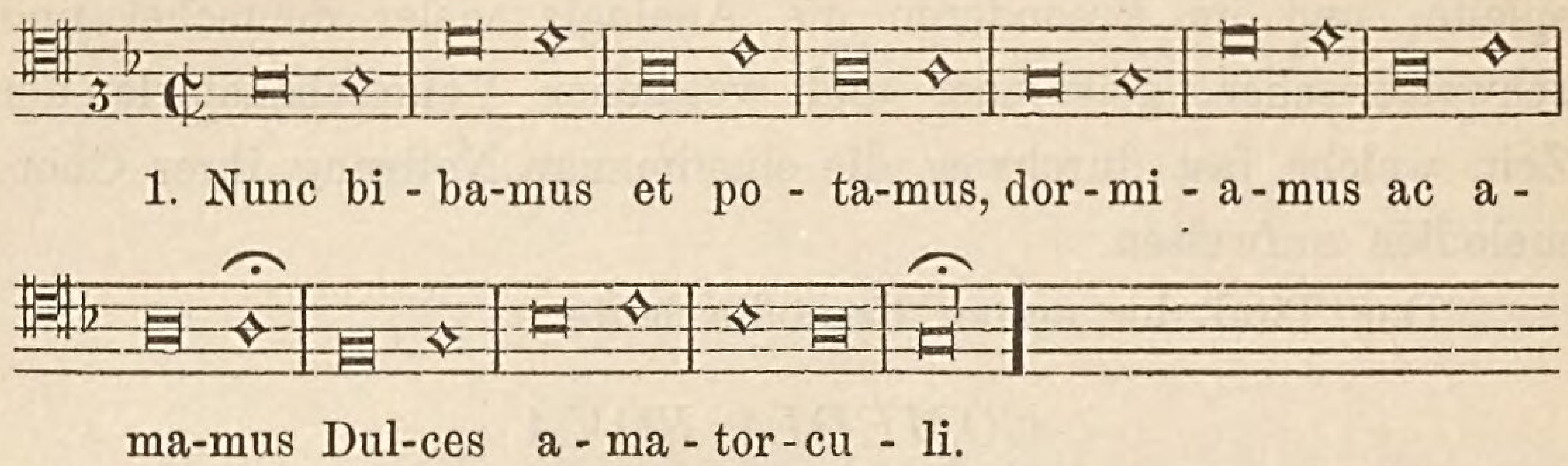


1. Res sic bel-la qua-drat ni - mis Dum na - tos ge - ni - tor
Nan - ci -'tunc fa - ci - ant

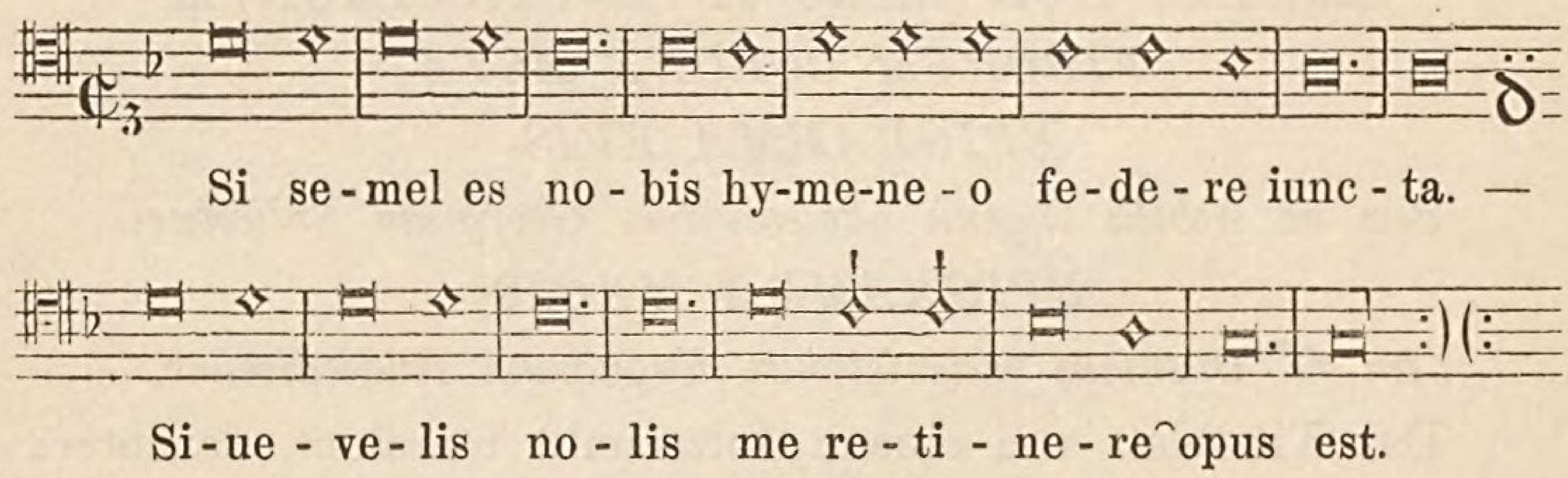


vi-ve-re pro-si - nit {pro vo - to do - lor ah su - o
sae-vi-us in - to - nat.

Chorus II (nach dem 6. Akt).



Chorus III (am Schluss, nach dem 12. Akt).



Das antikisirend-metrische Prinzip ist im ersten Chor aufrecht erhalten. Aber in der Schlusszeile des zweiten Chors und in der dritten Chormelodie durchweg wird die Versprosodie durch die dem dreitheiligen Takt zu Grunde liegende Mensurirung zerstört. Das tempus perfectum bringt jedoch eine, der Grundstimmung dieser Chorpoesie entsprechende lebendige Rhythmik hervor. Rhythmisch fremdartig wirkt auch die Brevis auf der vorletzten Silbe des Chorus II „amatorcúli". Über diese rhythmische Eigenthümlichkeit der Liedform des 16. Jahrhunderts vgl. auch oben Gesius, das durchcomponirte Gregoriuslied S. 31, vgl. auch Nr. 9 u. 10 des Musikalischen Wochenblattes, Jahrg. XXI. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Wenden wir uns nun der zweiten Comödie zu, welche ist:

Joannis Reuchlin Phorcensis
Scaenica progymnasmata
hoc est ludicra praeexercitamenta.

Widmung an Sebastian Brant.

Auf der Rückseite des letzten Blattes:

acta ludis februis in aedibus illustris principis et reuerendi domini Joannis Camerarii Dalburgii Vangionum) episcopi. Heidelbergae. Pridie Kal. Februarias. Anno MCCCCXCVII.**)*

Folgen die Namen der Schauspieler und Danksagung eines derselben an den Bischof im Namen seiner Genossen für die ihnen von jenem gespendeten Kleinodien:

Tubingae in aedibus Thomae Anshelmi Badensis mense Januario MDXVI.

Über die Aufführung dieses, allerdings noch dem letzten Decennium des 15. Jahrhunderts angehörigen, aber als ein unmittelbarer Vorläufer der Schulcomödie des 16. Jahrhunderts anzusehenden Stückes vgl. noch die Biographie Reuchlins von L. Geiger (Leipzig 1871) und Hartfelder (Monumenta paedagogica Germaniaca, Bd. VII, S. 8). Ausführliche Inhaltsangabe in ersterer Schrift (Nachbildung von Terenz' Trinummus).

An den Schlüssen der vier ersten Akte dieser in lateinischen jambischen Trimetern verfassten Schulcomödie sind sog. Chori choraules zum Zwecke der „Exornation" eingelegt. Componist derselben ist ein gewisser, sonst ganz unbekannter Daniel Megel, nach Ambros, Gesch. d. Musik, Bd. IV, S. 215, woselbst Ambros bei der Darstellung der Übergangszeit vom Contrapunkt zum musikalischen Drama auch auf die Reuchlin'sche Comödie zu reden kommt und zwei der Chöre abdruckt. Seine scharfe Kritik dieser Melodieen („wahre Bänkelsängerstücklein, für die musikalische Fassungskraft der agirenden Schuljugend berechnet") ist zwar in Bezug auf die Melodik zutreffend, keineswegs jedoch, was die musikalische Fassungskraft der Schüler anlangt, welche sich, wie aus den vorgelegten Partituren zu entnehmen sein dürfte, im 16. Jahrhundert jedenfalls ganz erheblich steigerte.

Des Zusammenhanges wegen erlaube ich mir, die beiden durch Ambros bekannt gewordenen Chöre hier noch einmal aufzu-

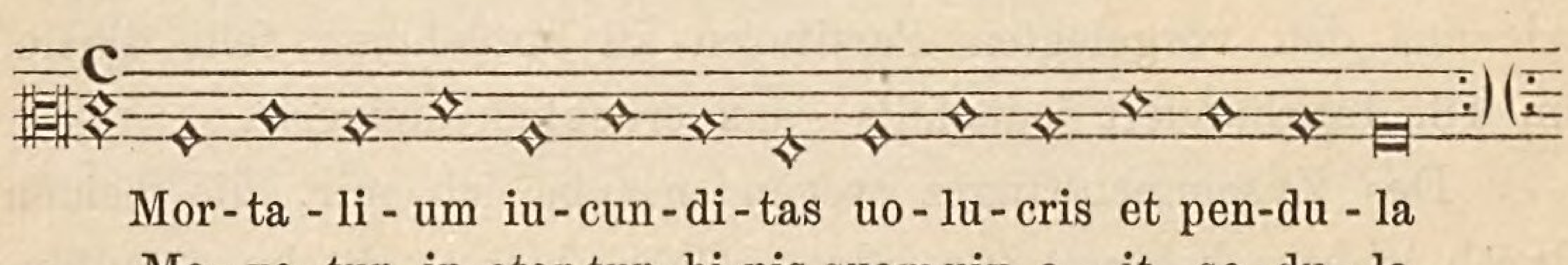
*) Ehemaliger Volksstamm in der Gegend von Worms.

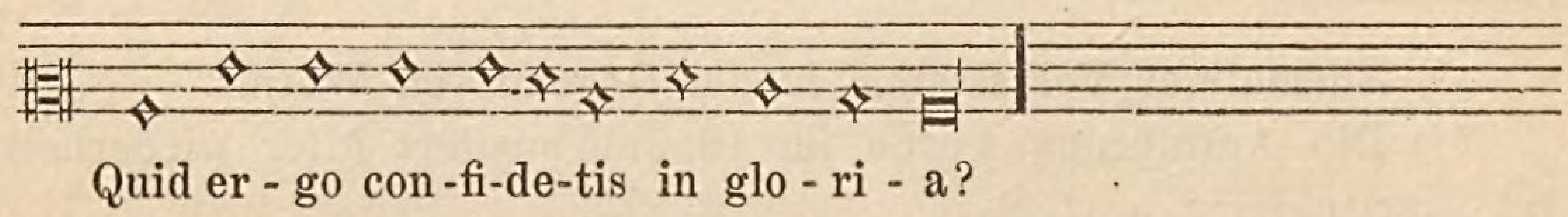
**) Die Aufführung wurde im 16. Jahrhundert öfter wiederholt (vgl. Hartfelder a. a. O. S. 8).

führen, wozu mir, abgesehen von kleinen, auf Verschiedenheit der Ausgaben (von 1516, die vorliegende bei Ambros 1523) herrührenden Abweichungen noch ein Umstand eine besondere Veranlassung bietet, nämlich die allen Chören hinzugefügte nähere Bezeichnung als choraules. Dieselbe ist merkwürdig nach mehr als einer Seite hin. Erstlich ist dies der einzige Fall der mir bekannt gewordenen Schulmusikliteratur, in welchem der den Gesang begleitenden Instrumentalmusik Erwähnung geschieht. Dieselbe war ja überhaupt während der grösseren Hälfte des Jahrhunderts noch ganz unselbstständig, ein blosser Nachhall der Gesangsmusik und von derselben völlig abhängig. Aber auch die Wahl des vom Componisten zur Begleitung vorgeschriebenen Instrumentes war sicher keine zufällige. Die Flöte gehörte in jener Zeit zu den gebräuchlichsten Blasinstrumenten und zu den beliebtesten Tonwerkzeugen überhaupt. M. Agricola (Musica instrumentalis deutsch, 1528) kennt schon drei Arten derselben. Und gewiss erschien dem Componisten der Chormelodieen der humanistischen Schulcomödie die Flötenbegleitung auch als ein vorzügliches Mittel, die Erinnerung an die antike Kunst der Aulodie zu wecken. Augenscheinlich bezieht sich die Notirung der Gesangsmelodie zugleich mit auf die Flötenbegleitung, wie dies, zur Verstärkung jener, sehr häufig geschieht. — Auch ist diese Vorschrift ein weiterer Beleg dafür, dass auch die Instrumentalmusik in manchen Schulen gepflegt worden sein muss, wie uns dies, wenigstens für Magdeburg, durch M. Agricola verbürgt ist (Monatsh. f. Musikgeschichte 1888, S. 121).

Ich lasse nun die Chormelodieen folgen:

I. CHORAVLES CHORVS.

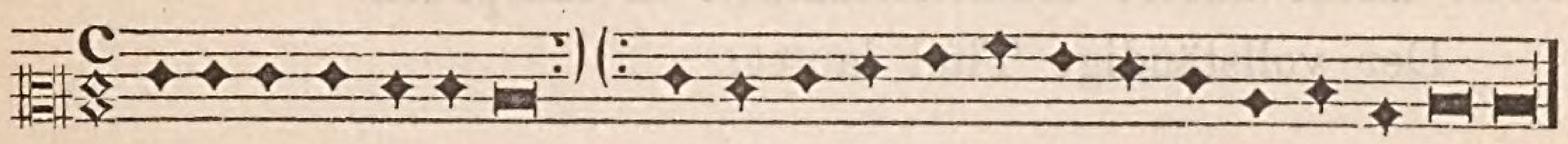




II. CHORAVLES CHORVS. *)

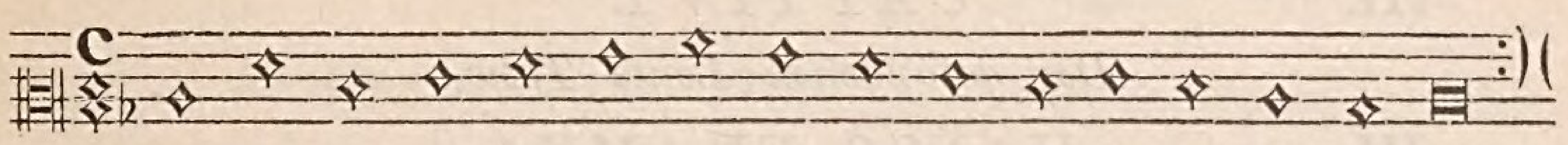


1. Dig - nas unt Ap - pol - li - ne quae con-ci-nunt po - e - tae
Quo co - rus-cant nu - mi - ne di - vi - ni - tus pro-phe-tae

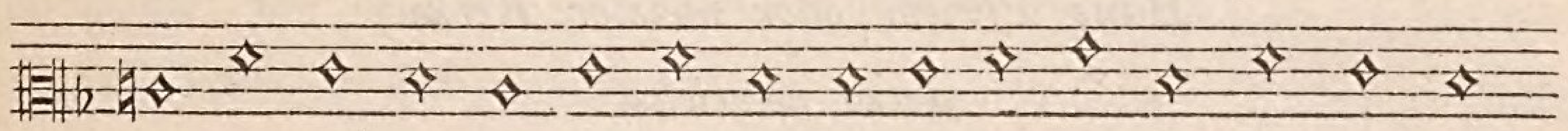


Di-li-ga-mus er-go nos quo-rum lu-dos sca-e-ni-cos os-ten-di-mus facete
Va-tes coe-li-tus sa-cros

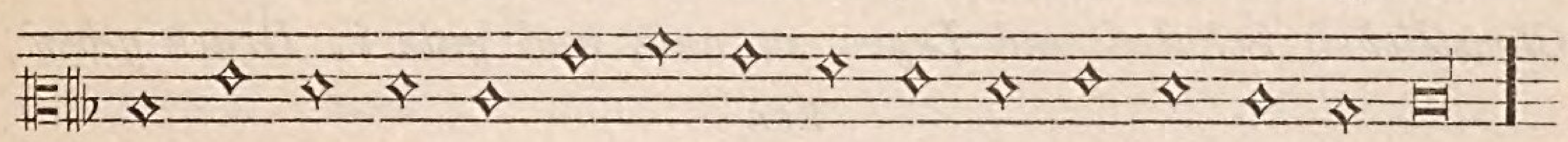
III. CHORVS CHOR.



1. Mu - sis po - e - tis et sa-cro Phoe-bo re - fer-te gra - ti - as

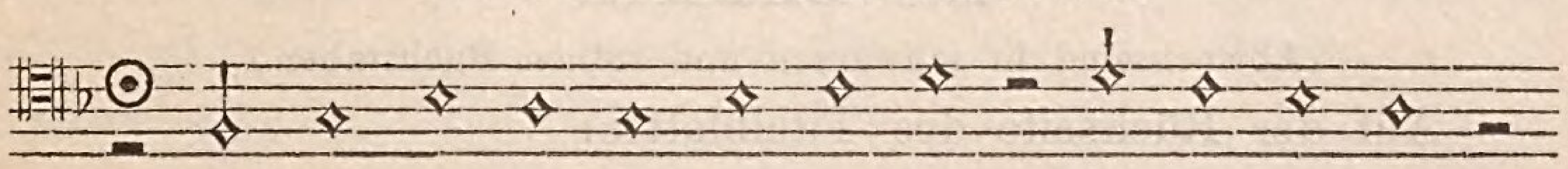


Vi - sus ne-quit in - fir - mi-tas A - pol-li-nem con - tin - ge - re

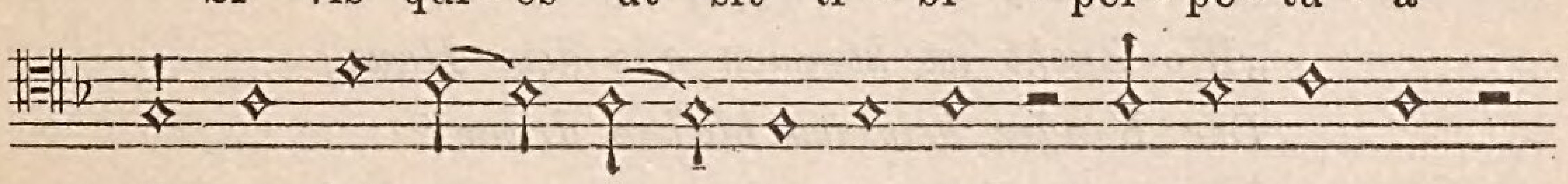


Il - li - te - ra - ti ce - ci - tas ne-quit po - e - tam cer-ne - re.

IV. CHORAVLES CHORVS.



1. Ce - dant fo - ri con - ten - ti - o et iur - gi - a
Si vis qui - es ut sit ti - bi per - pe - tu - a

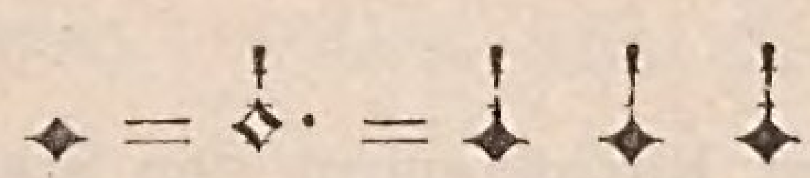


In a - tri - o - nam tar - ta - ri Sunt et Mi - nos,



et Ae - a - cus et cae - te - ri con - su - les et ad - vo - ca - ti.

Mit Recht macht Ambros (a. a. O. S. 216) auf den Anachronismus aufmerksam, dass der Dichter in den Gesängen dieser ganz antik zugeschnittenen Comödie sich des Reimes bedient hat.

*) Imperfection 

Die deutsche Schulcomödie, welcher wir schliesslich noch unsere Beachtung schenken wollen, ist mit noch zwei anderen Stücken in einem Bande abgedruckt, doch nur die erstgenannte ist mit musikalischen Beilagen „exornirt“, nimmt also an dieser Stelle allein unsere Aufmerksamkeit in Anspruch.

Der vollständige Titel lautet:

Drey newe / schöne und Lustige Comoedien
I. *ALMANSOR.*
Der Kinder Schuelspiegel.
(II. *CAPTIVI.*
Der gefangenen Leute Trew.
III. *HANSO FRAMEA.*
Hans Pfriem / oder meister Kecks.)
Jetzo newlichst
Aus dem Latein verdeutscht / und mit hübschen Choris geziert /
Christlichen Schulen und Leyen zu nutz und gute in Druck geben /
Von
M. Martino Hayneccio Bor[1]*:*
Cum Privilegio.
M. D. LXXXII.
(Abwechselnd in schwarzen und rothen Buchstaben.)

Auf der Rückseite des Titelblattes:

Symbolum oder Reyhm der Schulen
οὐδεις ἀνοικονομητος εἰσιτω.
„Wo Zucht ist kommen aus dem Haus /
Der Kinder heis ich bleiben draus.“
Holzschnitt (Christus im Kreise von sieben Jüngern und einem Knaben).
I. Corinth: 14.
„Loqui linguis, Nolite prohibere.“
„Wehret nicht / mit Zungen zu reden.“

[1] = Bornensis.

Es folgt die sehr ausführliche Vorrede,*) in welcher der Dichter zunächst die Übertragung des lateinischen Textes ins Deutsche rechtfertigt: „dass das Werck auch in vnser Mutter-

*) Gewidmet einigen Rathsherren der Stadt Grimma.

sprache mit dem Gemeynen Mann reden möchte," und dann den Inhalt des Werkes (Verherrlichung des „züchtigen, frommen" Schulregiments und Unterdrückung des bösen Almansor, welcher dasselbe listig bekämpft) in dem breit-moralisirenden Zeitstil erzählt. Datum der Vorrede:

„geben in Churf. Schul.
Grimm / der 1. Jan. Anno in 82 etc.
E. E. W. W. G.
dienstwilligen
M. Martinus Hayneccius
Professor daselbst.

Das warme und kühne, patriotische Eintreten des Grimmenser Schulrectors für die Muttersprache sticht zwar wohlthuend ab gegen die anationalen, latinisirenden Bestrebungen mancher zeitgenössischer Scholarchen, wie z. B. Johannes Sturms, doch bekundet der Zweck dieser Verdeutschung wiederum deutlich den Verfall des anfänglich rein humanistischen Schuldramas. Indess hat unsere Schulcomödie das humanistische Gewand nicht ganz abgestreift. Die vier Chorgesänge, welche an den vier ersten Aktschlüssen des fünfaktigen Stückes ertönten, haben ihre lateinische Form beibehalten, und werden sogar mit in griechischer Sprache abgefassten Bemerkungen, betreffend die Zusammensetzung und Aufstellung der Chöre, eingeleitet. Seltsam widerspruchsvoll berührt auch die Vermischung geistlicher und weltlicher Stoffe in diesen „exornirenden" Gesängen, es sind theils Compositionen geistlicher Dichtungen des Georgius Fabricius (vgl. ob. S. 15), theils solche horazischer Oden. Vorgetragen wurden diese dreistimmigen Gesänge von einem gemischten Chore, welcher sich im vorletzten und letzten Gesang (*Διχορία*) in einen Knaben- und Mädchen-Halbchor theilt. — Die Person des Componisten ist auch in diesem Stück, wie in der Hegendorfinischen Comödie, nicht genannt. Die Chöre selbst siehe Partitur S. 232 ff.

Im musikalischen Stil dieser Chorgesänge ist das deklamatorisch-quantitirende Prinzip im Wesentlichen aufrecht erhalten, bis auf zwei Ausnahmen, welche sich im CHORVS IV, Part.

S. 234 u. 235 finden. Es ist dies der erwähnte Wechselchor, eine Art ὑπόρχημα, wie der des Aiax Lorarius. Am Schluss des ersten zweistimmigen Theils desselben findet sich eine selbstständige melodische, von der Textprosodie unabhängige musikalische Gestaltung, bedingt durch die Abweichung vom antikisirenden Prinzip, welche der Componist in diesem und dem folgenden Chorsatz vorgenommen hat. In beiden herrscht strenge Mensurirung, welche, am Schlusse dieses folgenden Chores („Beatus ille"), ebenfalls eine durch das tempus perfectum bedingte, melodisch-selbstständige Eintheilung der vorletzten Brevis in der Oberstimme verursacht hat („Deō sālit", vgl. auch das oben S. 60 über diese rhythmische Eigenthümlichkeit Gesagte). Die übrigen nach dem scandirenden Prinzip componirten Chöre dagegen geben neue charakteristische Belege für die oben S. 7 u. 8 erörterte Compositionsweise, welche ein Mittelding zwischen dem Gregorianischen Gesang und der Mensural musik anstrebte.

Die Wahl der Tonarten lässt keine besondere Sorgfalt erkennen (Modulationsbeispiel: dorisch-transponirt nach dorisch s. Chorus III, Part. S. 233). Der Unterhalbton in der Cadenz ist stets fortgelassen. Der contrapunktische Satz ist ungeschickt, leere und verdeckte Quinten und Oktaven, auch das Unisono am Anfang oder Schluss sind häufig anzutreffen, vereinzelt begegnet der Terzschluss. Die Harmonik ist dementsprechend im Ganzen steif und dürftig, das rhythmische Element, dessen Hervortreten als ein Vorzug des antikisirenden Prinzipes im rein musikalischen Sinne zu betrachten war (vgl. ob. S. 7, 8), ist zu Beginn desjenigen Gesanges abgeschwächt, in welchem das zu Grunde liegende reich gegliederte Metrum (das vierte archilogische System) grade eine besonders lebhafte Betonung desselben erfordert hätte (Chorus IV, Part. S. 233: Solvitur acris hyemsfauoni).

Auf die Dramenmusik der deutschen und schweizerischen Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts habe ich mich hier nicht einlassen können. Zwar erwähnt Goedecke (Grundr. d. Gesch. d. deutsch. Dichtung, II, S. 328, 329) auch deutsche, von Schülern

aufgeführte Schauspiele, doch habe ich auf keinem Titelblatte der mir zu Gesicht gekommenen, mit musikalischen Einlagen versehenen deutschen und schweizerischen Spielen die Bemerkung gefunden, dass eines derselben von Schülern aufgeführt worden sei, sondern im Gegentheil stets den Zusatz: „Aufgeführt von den ehrsamen Bürgern der Stadt . . ." — Desshalb verbot unser Thema, die demselben auch nach dieser Richtung hin gesteckten Grenzen zu überschreiten.

Es sei mir gestattet, die Untersuchung mit einem Lutherwort, wie dieselbe begonnen, auch abzuschliessen: „Die Schule soll das Mittel werden, beides, die Kunst und durch sie die rechte Erkenntniss des Schöpfers und Erlösers zu fördern."

aufgeführte Erscheinungen, doch habe ich vor kurzem Gelegenheit [illegible] der mir zu Gesicht gekommen, mit [illegible] verschiedenen deutschen und schweizerischen [illegible] die Bemerkung gefunden, dass einige derselben von [illegible] worden sei, [illegible] im Gegenteil [illegible] den [illegible] der [illegible] [illegible] auch nach dieser [illegible] [illegible].

Es ist mir gelungen, [illegible]

PARTITUR.

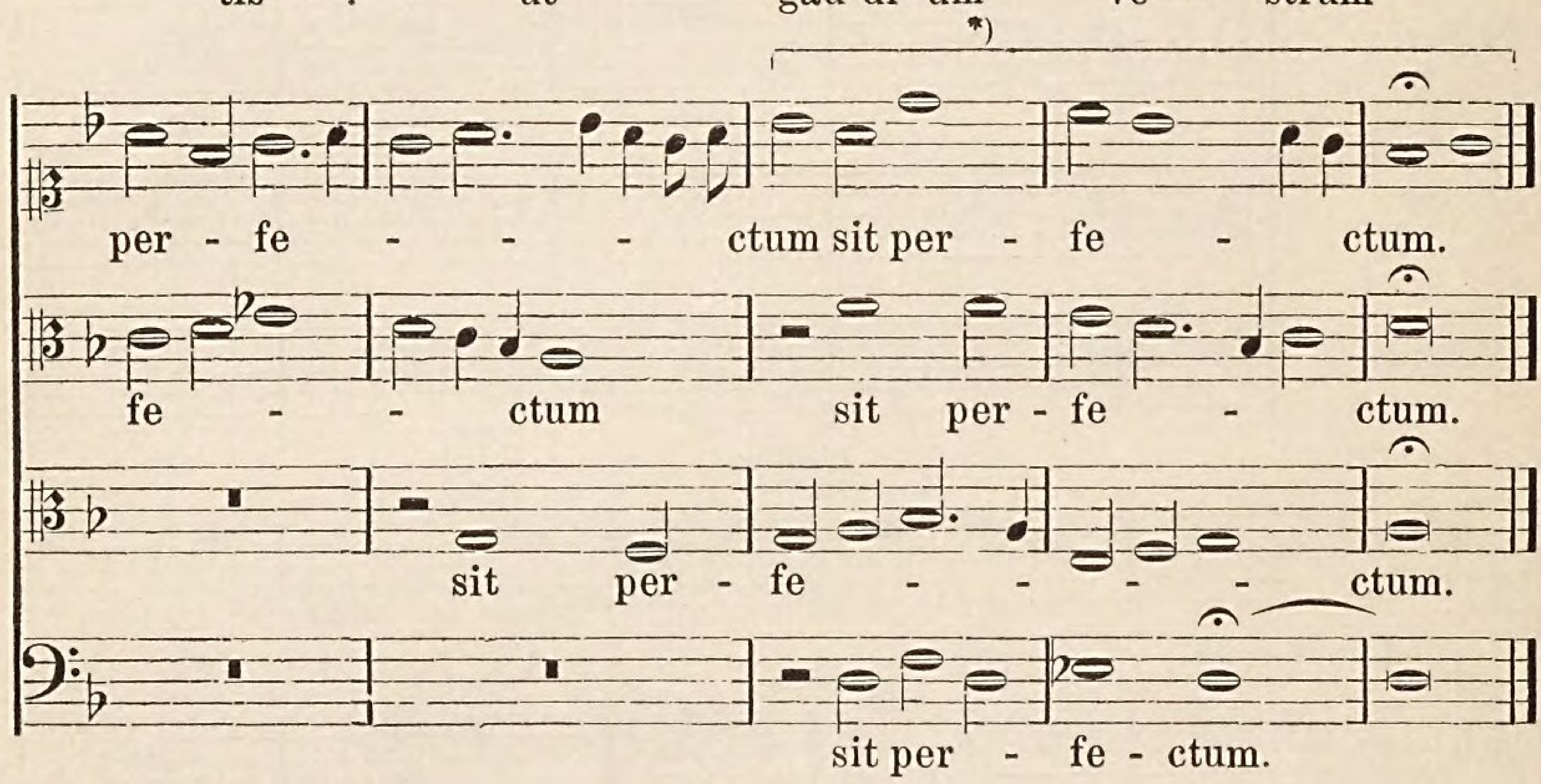
Melodiae Scholasticae, Martin Agricola 1578.

Primae partis praeludium.

Johan 16.

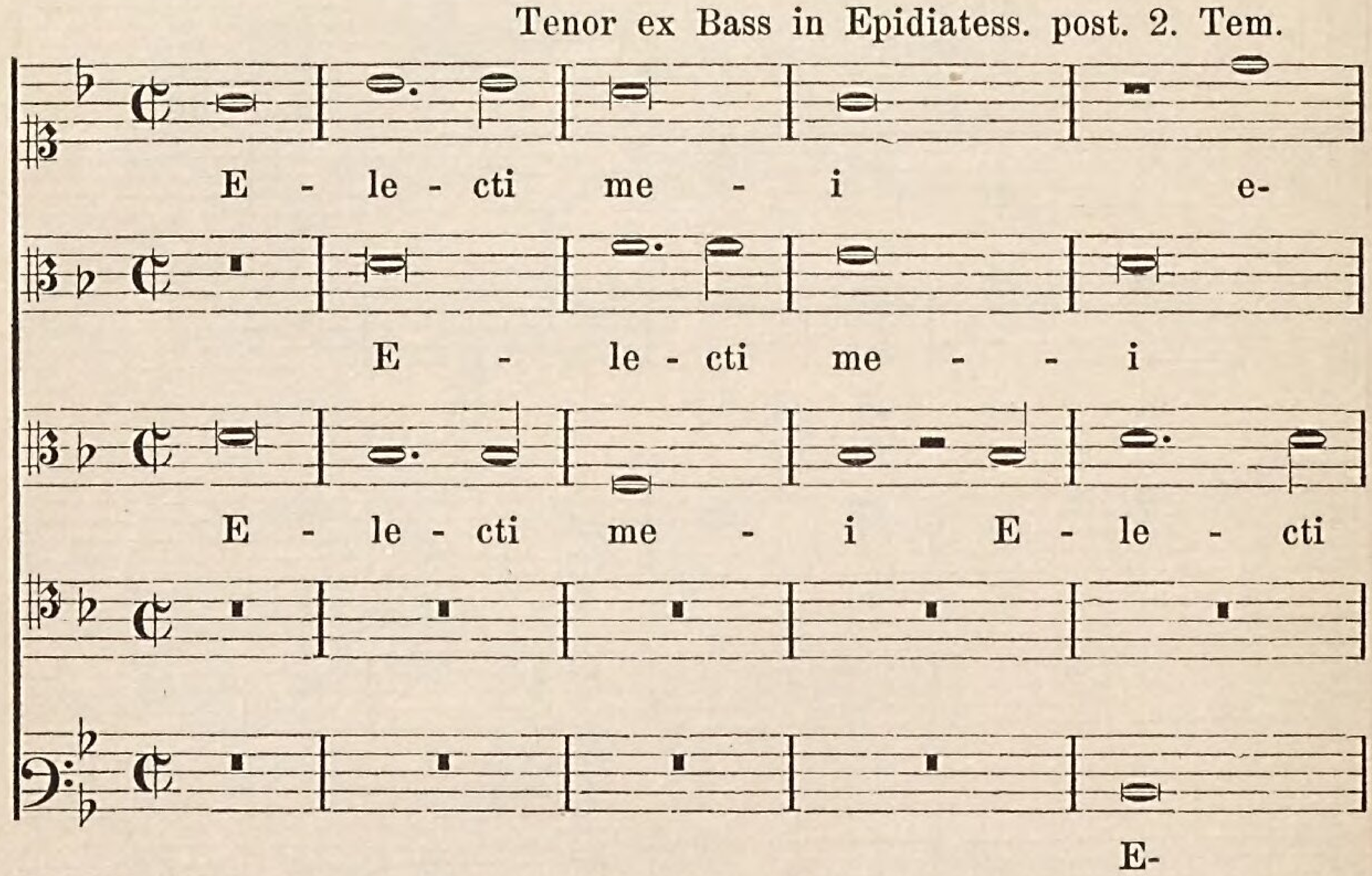




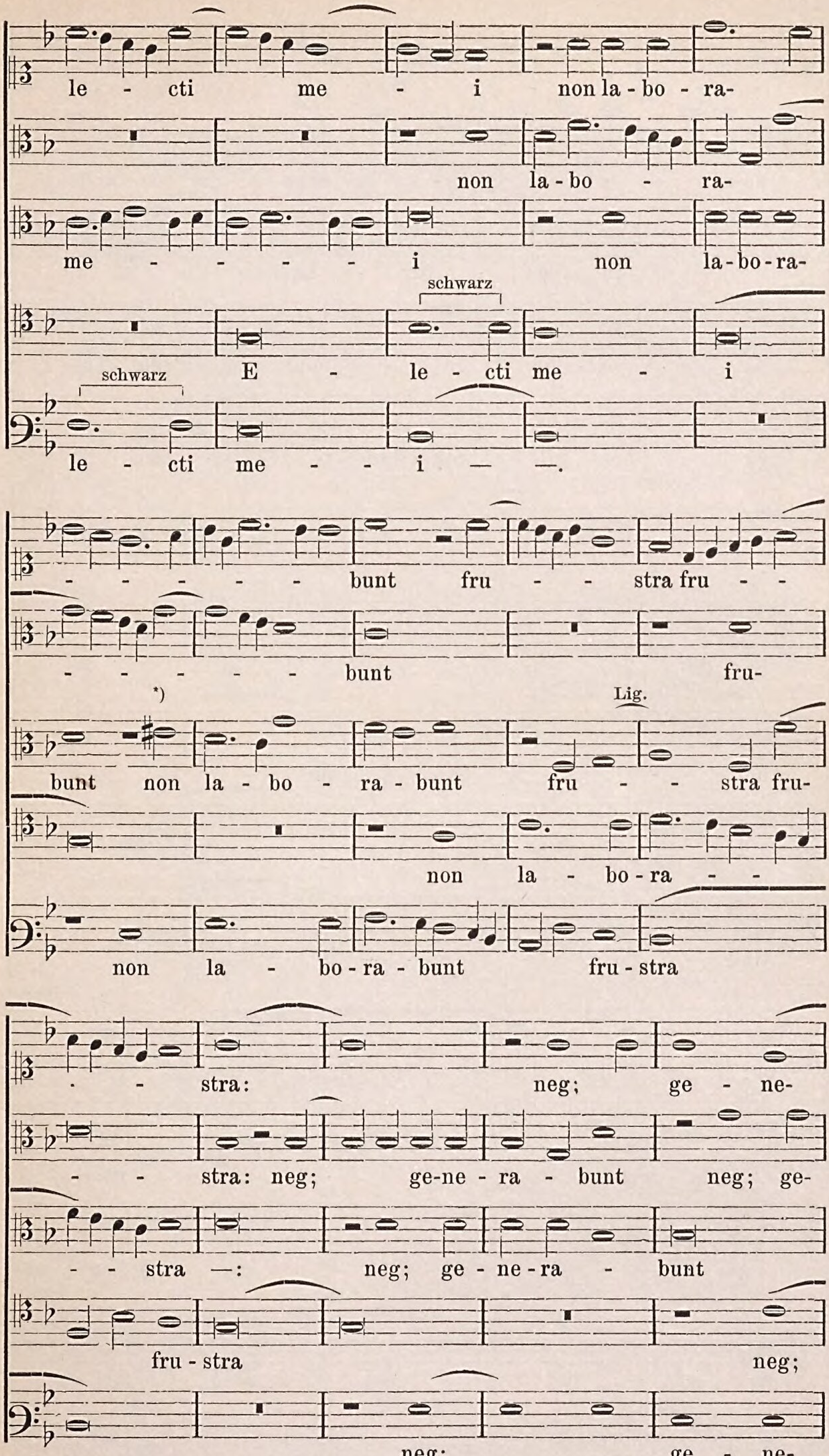


Prima pars Esa 65.

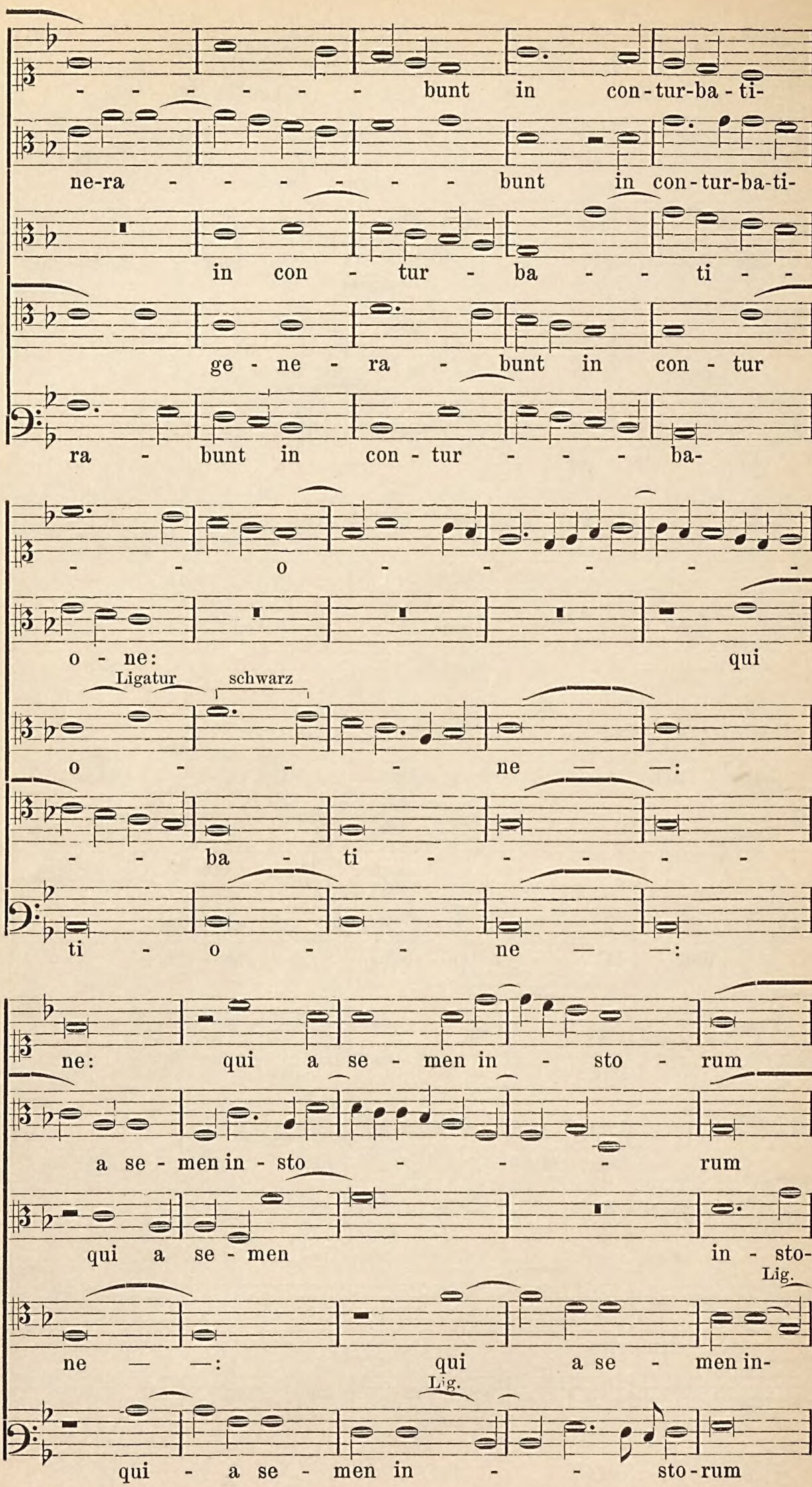
Tenor ex Bass in Epidiatess. post. 2. Tem.

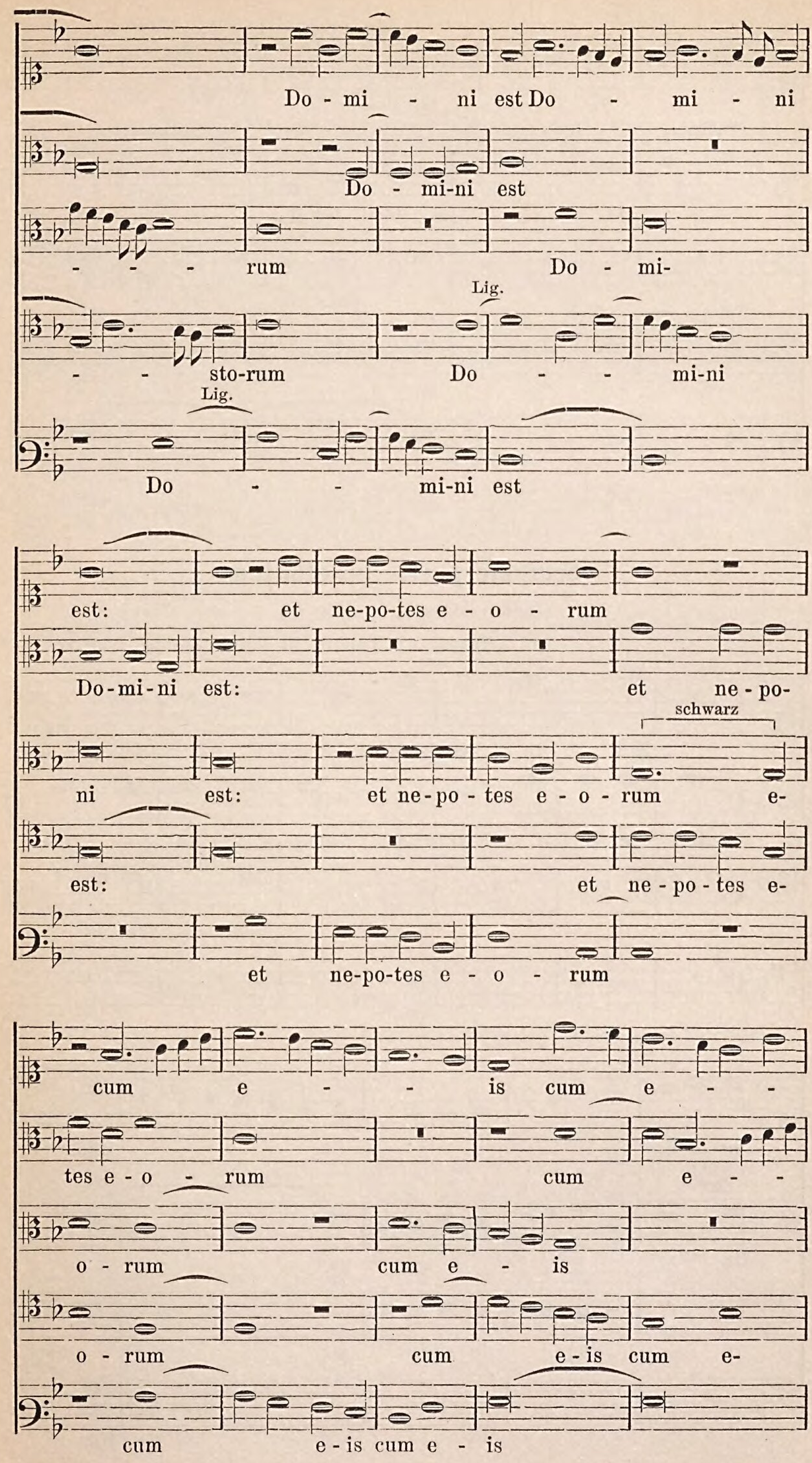


*) Verderbt.


le - cti me - i non la - bo - ra-
non la - bo - ra-
me - - - - - i non la - bo - ra-
schwarz
schwarz E - le - cti me - i
le - cti me - - - i — —.
- - - - - - bunt fru - - stra fru - -
- - - - - - bunt fru-
*)
Lig.
bunt non la - bo - ra - bunt fru - - stra fru-
non la - bo - ra - -
non la - bo - ra - bunt fru - stra
- - stra: neg; ge - ne-
- - stra: neg; ge-ne - ra - bunt neg; ge-
- - stra —: neg; ge - ne - ra - bunt
fru - stra neg;
neg; ge - ne-

*) sic.


- - - - - - - bunt in con-tur-ba-ti-
ne-ra - - - - - - - bunt in con-tur-ba-ti-
in con - tur - ba - - ti - -
ge - ne - ra - bunt in con - tur
ra - bunt in con - tur - - - ba-
- - o - - - - - -
o - ne: qui
Ligatur
schwarz
o - - - ne — —:
- - ba - ti - - - - -
ti - o - - ne — —:
ne: qui a se - men in - sto - rum
a se - men in - sto - - - rum
qui a se - men in - sto-
Lig.
ne — —: qui a se - men in-
Lig.
qui - a se - men in - - sto-rum


Do - mi - ni est Do - mi - ni
Do - mi-ni est
- - - rum Do - mi-
Lig.
- - sto-rum Do - - mi-ni
Lig.
Do - - mi-ni est
est: et ne-po-tes e - o - rum
Do-mi-ni est: et ne - po-
schwarz
ni est: et ne-po - tes e - o - rum e-
est: et ne - po - tes e-
et ne-po-tes e - o - rum
cum e - - is cum e - -
tes e - o - rum cum e - -
o - rum cum e - is
o - rum cum e - is cum e-
cum e - is cum e - is



Secundae partis praeludium.

Temp. crescensque in $^1/_2$.

Bassus ex Tenore in Subdiapende, post 6.









Secunda pars.

Tenor ex Baritono in Epidiatess.

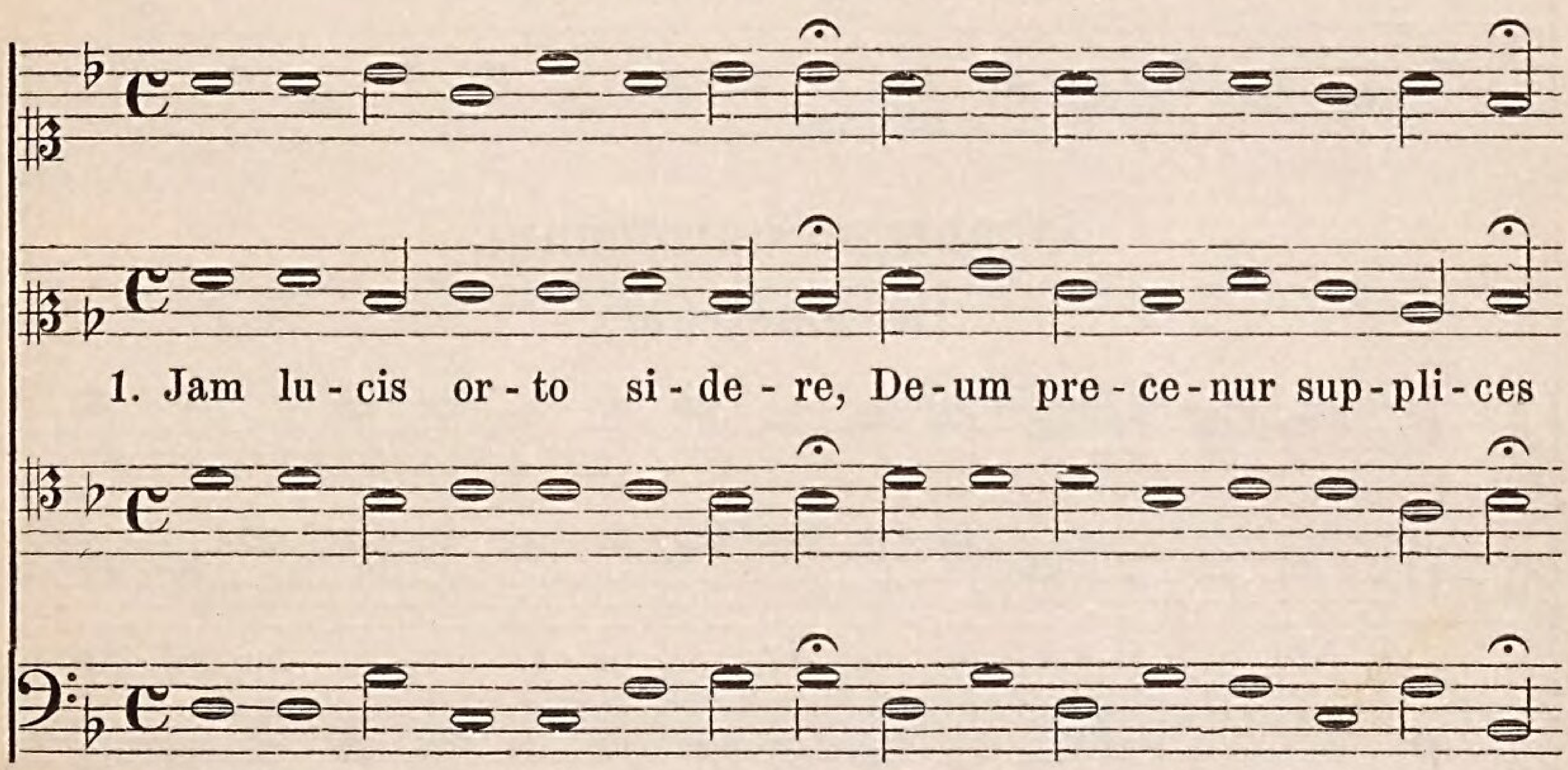


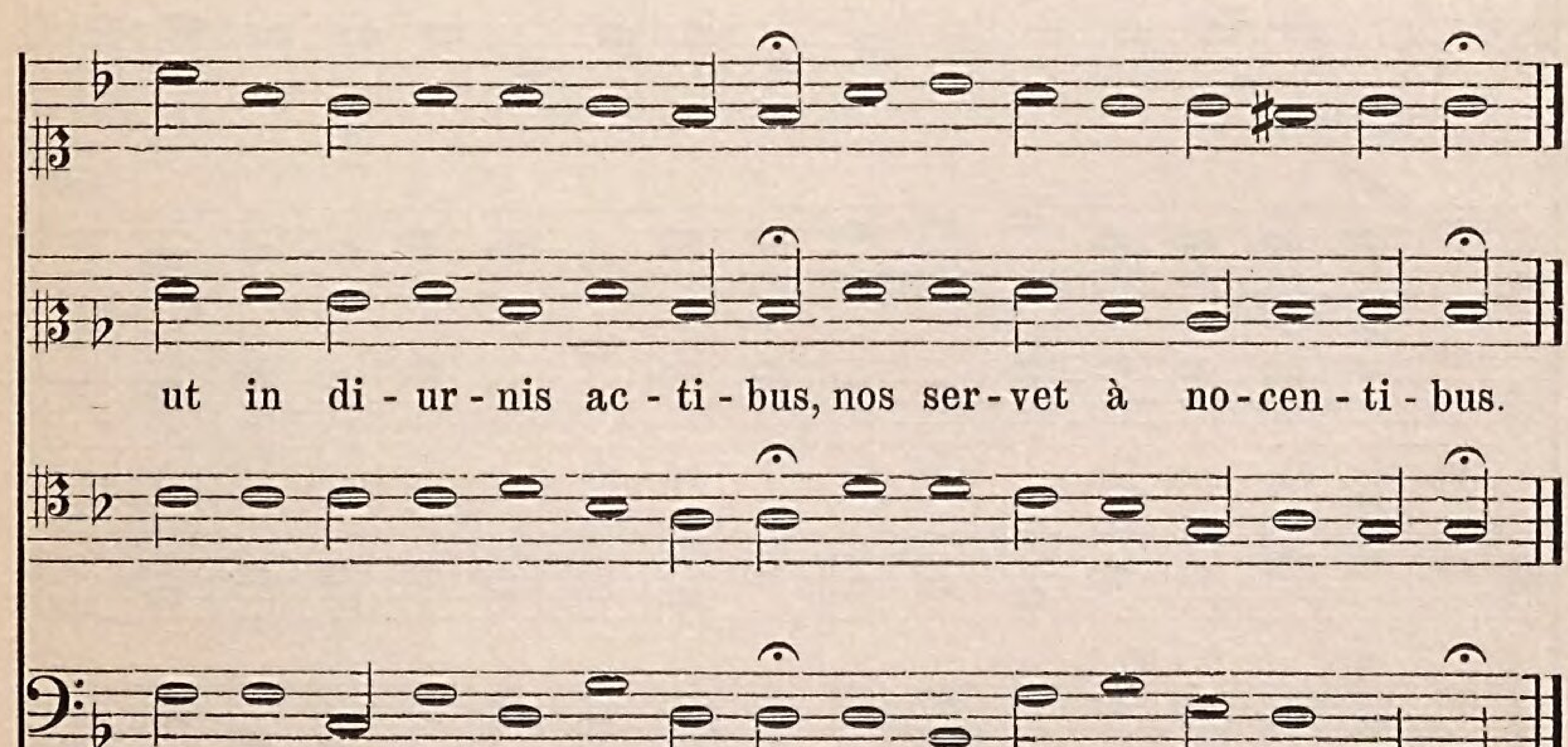

go ex - au - - - di - am: ad
ment e - go ex - au-
ment e - go ex au - - di - am: ad
e-go ex-au - - di-am: ad huc il-
huc il - lis lo - quen - ti-
di-am: ad huc il-lis lo - quen - ti-
weiss Lig. weiss
huc il - lis lo - quen - - ti-
weiss Lig. schw.
- lis lo - quen - - ti-bus
bus e - go e - go e - go au - -
bus e - go e - go e - go . au - - -
bus e - go e - go e - go
weiss Lig.
e - go e - go e - go au-



Sequntur Hymni Ambrosii.

Jambicum dimetrum.

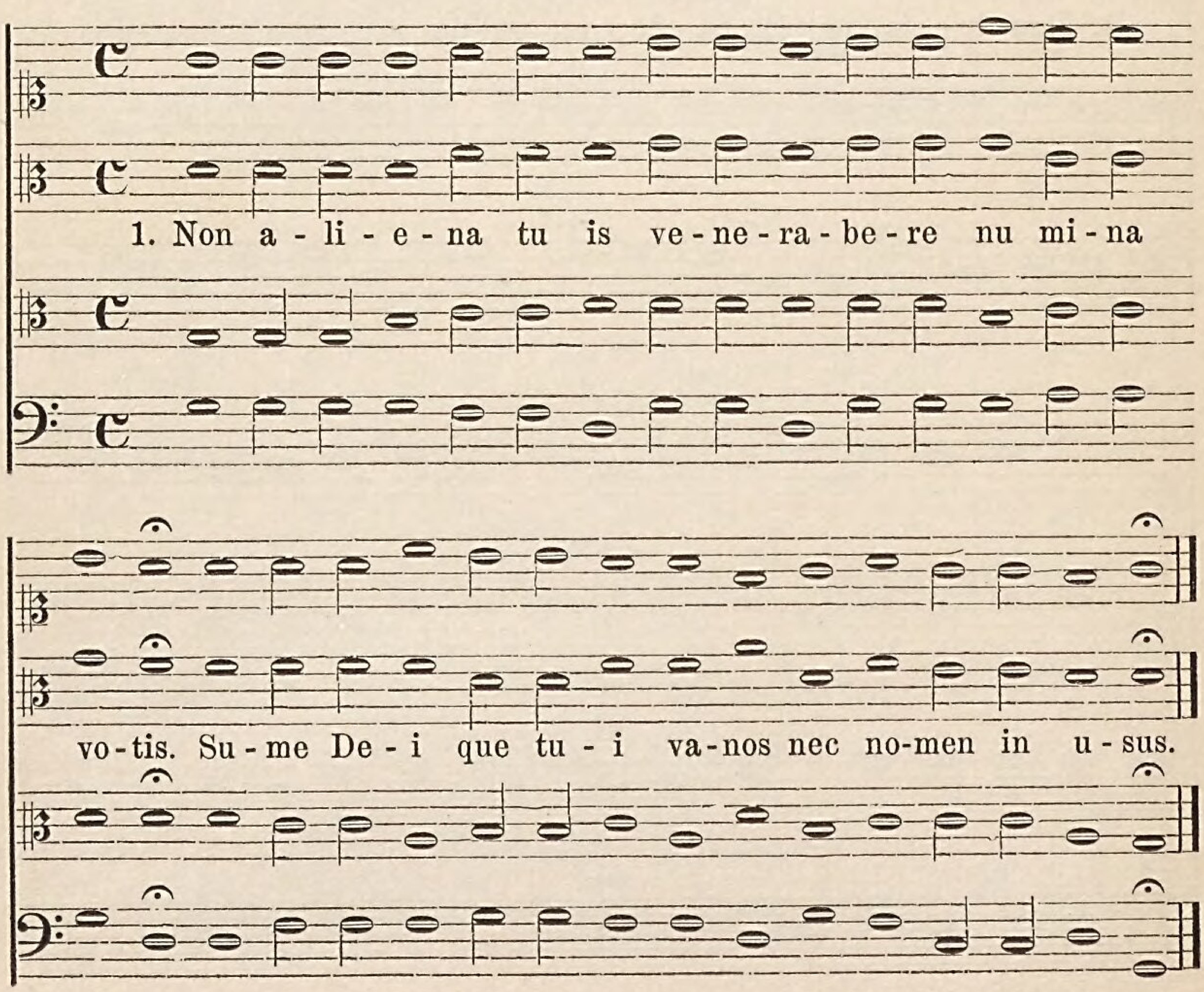






Johannes Sauromanni.

Hexametrum.

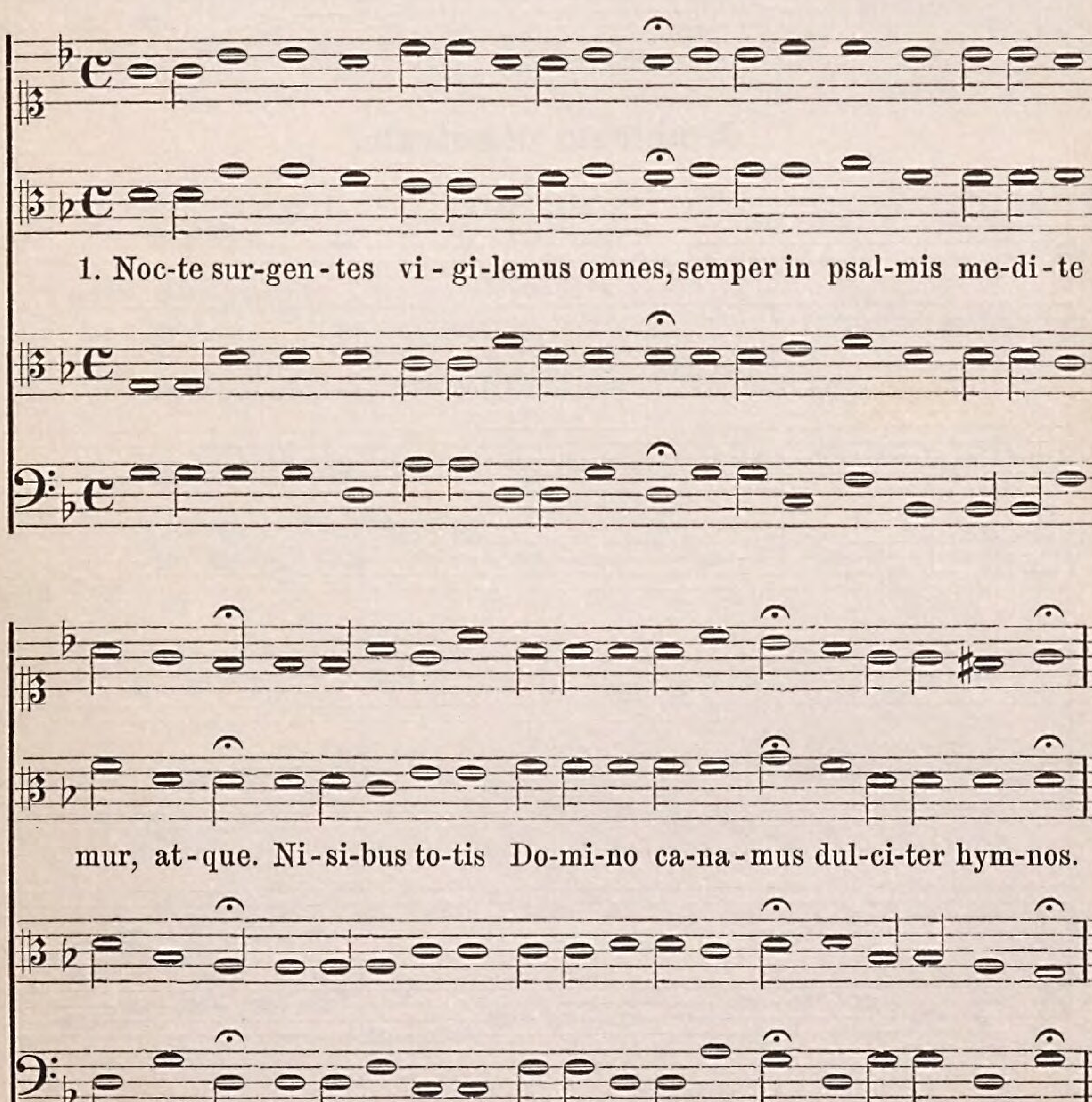


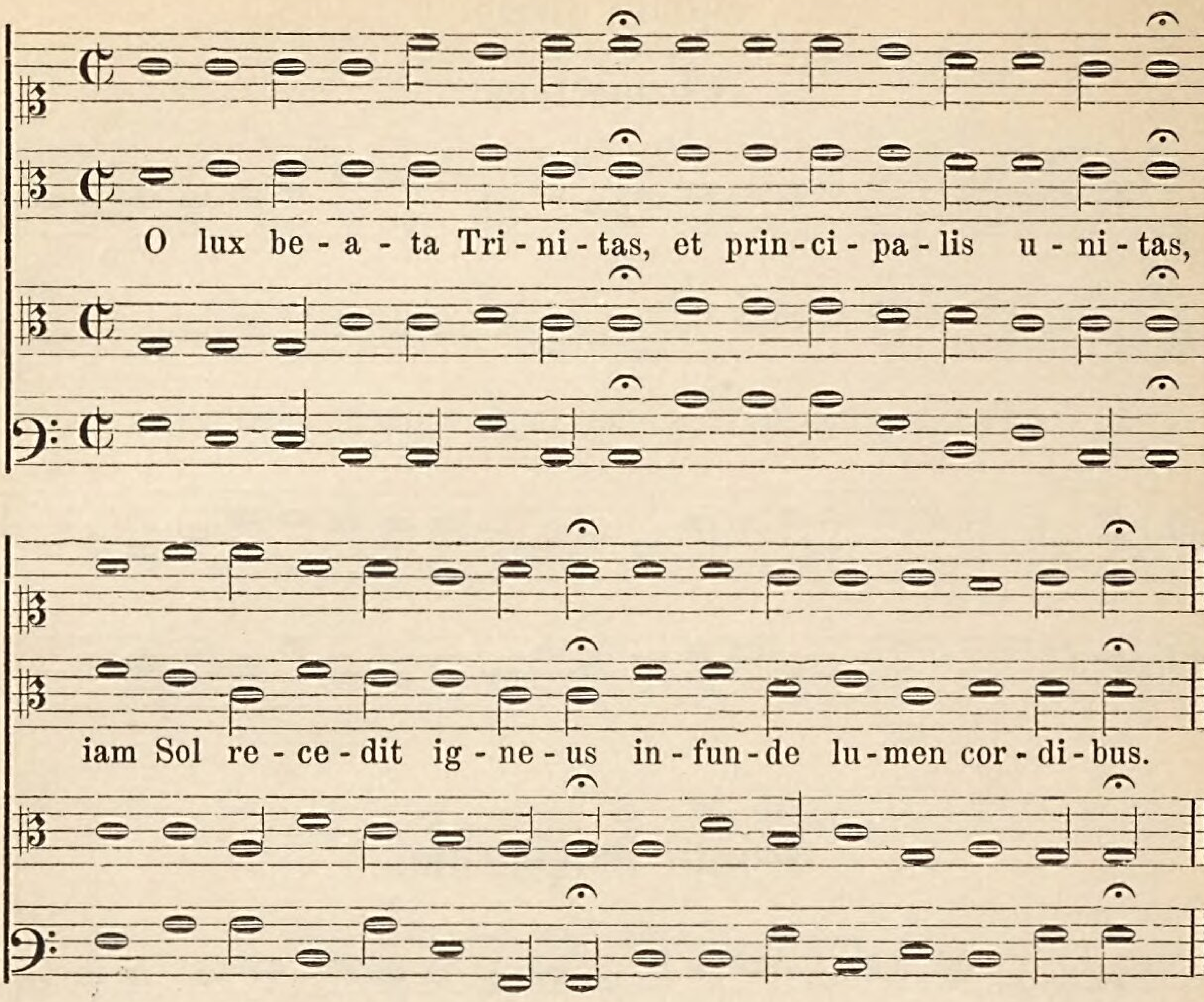
Eobani Hessi.

Phalaecium.

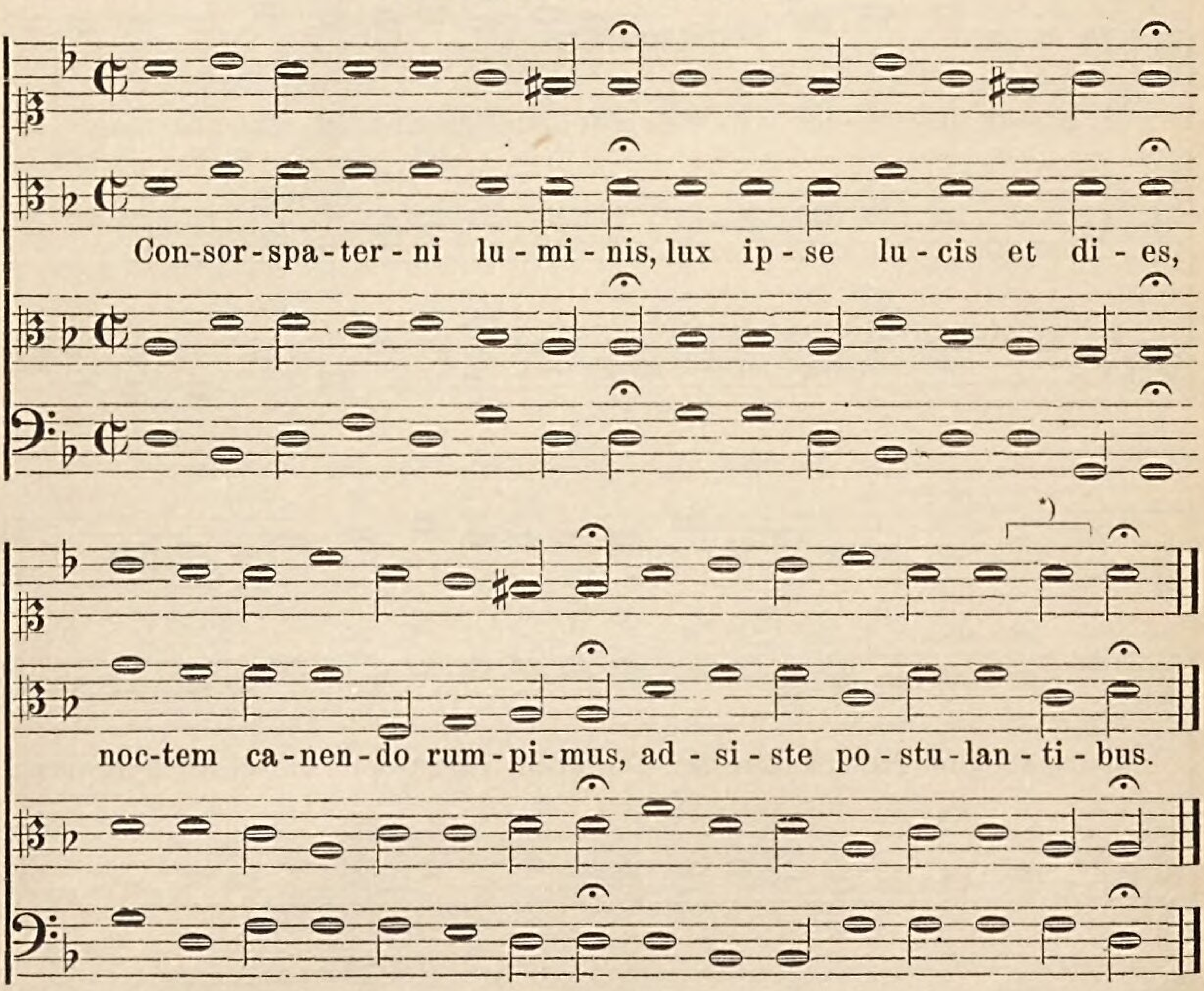


Georgii Sapphicum.





Jambicum dimetrum.

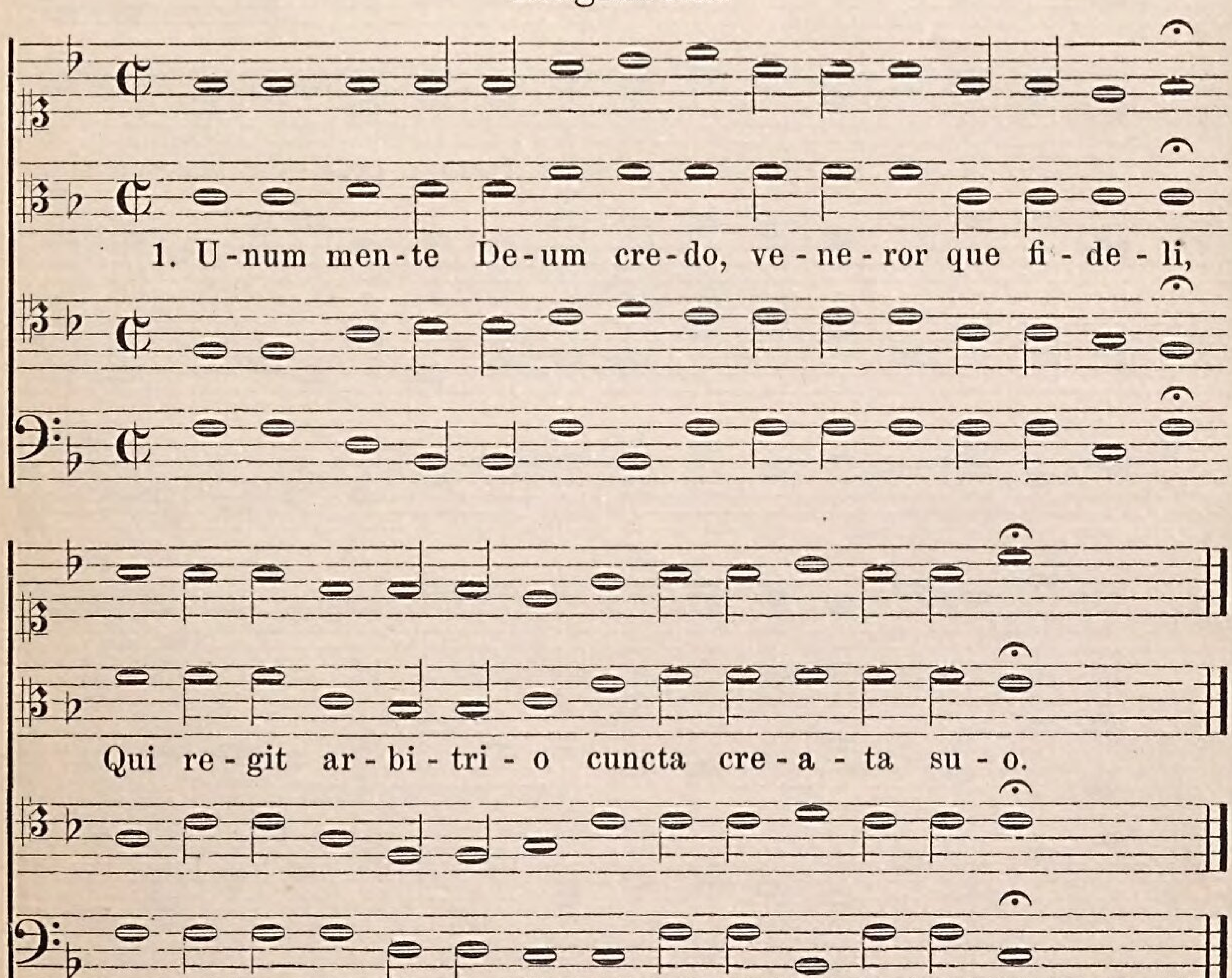


*) sic.

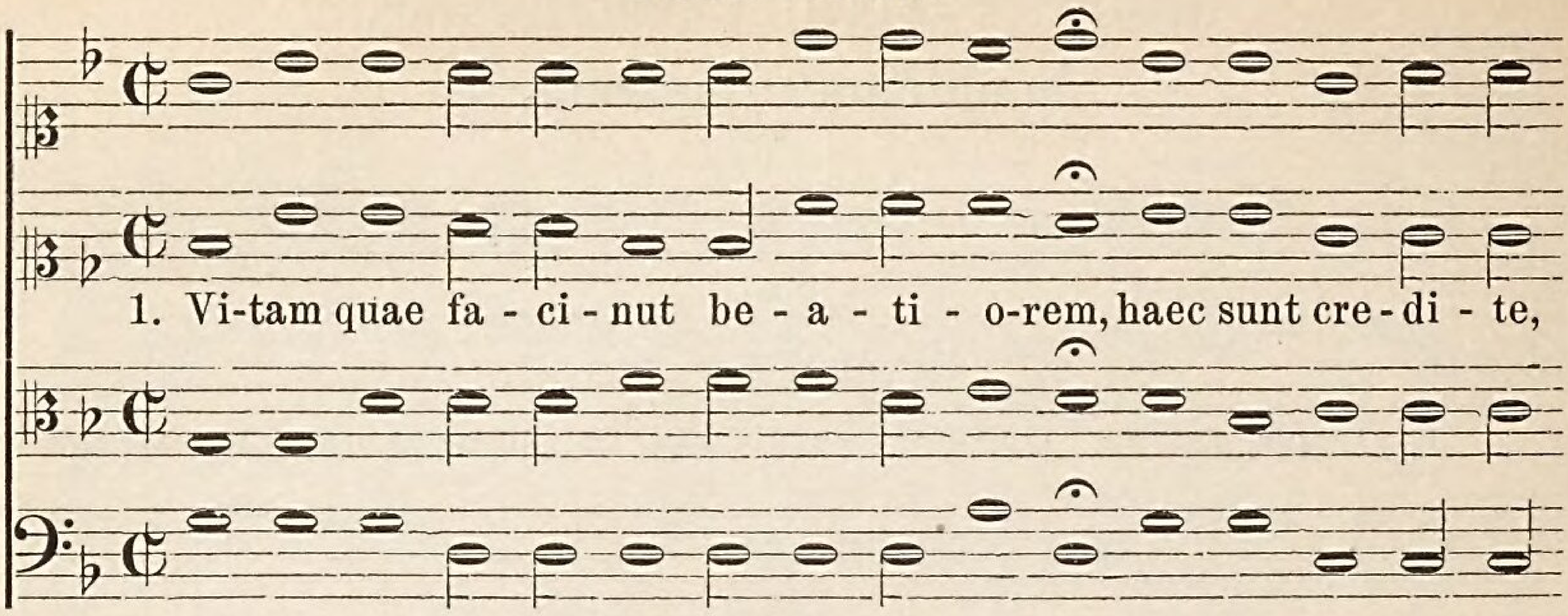
Jambicum dimetrum.



Elegiacum.



Phalaecium.





Jambicum dimetrum.





*) Eine semibrevis ausgefallen.

Ambrosii.

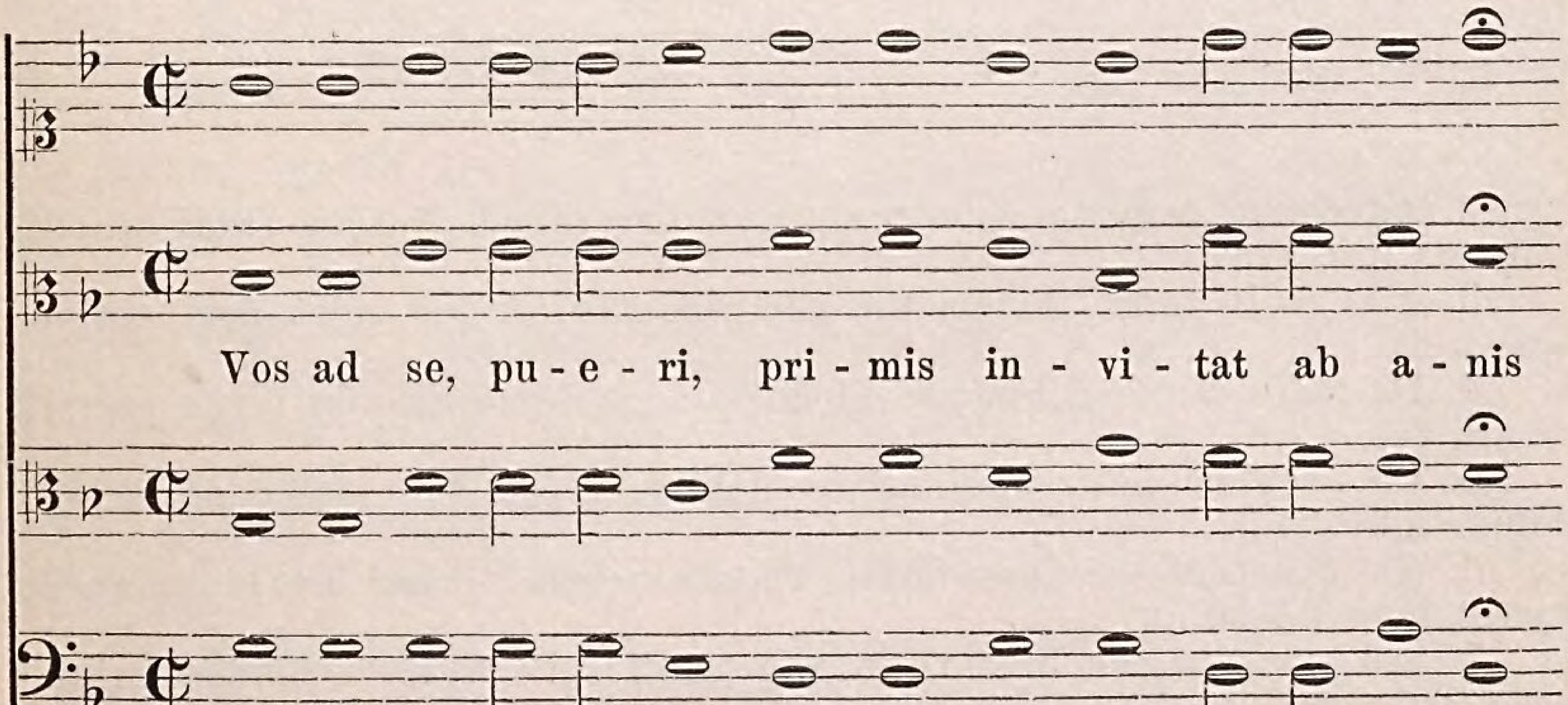
Jambicum dimetrum.





Phil. Melanthoni.

Elegiacum.





Johannes Sauromanni.

Elegiacum.





2. Adveniant magnum late tua regna per orbem Nosque regat sanctus Spiritus ipse tuus.

3. Fiat et in terris ibidem tua rite voluntas, Atque solet fieri sedibus aethereis.

4. Da nobis hodie potumque cibumque; salubrem Erudias verbo pectora nostra tuo.

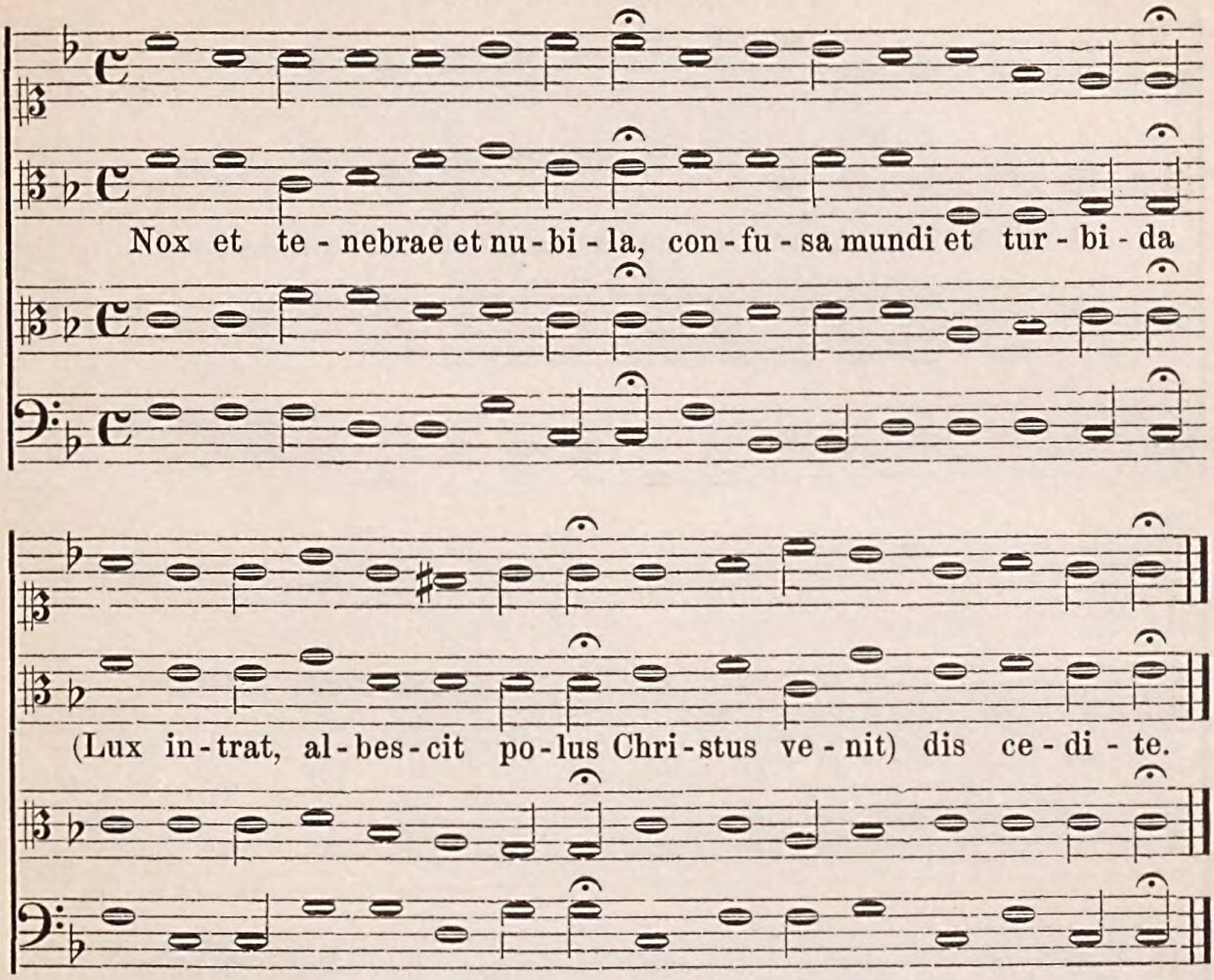
5. Da, veniam nostrae dimittens debita culpae Nos siquidem facimus debita missa alijs.

6. Ne nos tam gravibus feriat tentatio curis, Cogat ut his nostram succubuisse fidem.

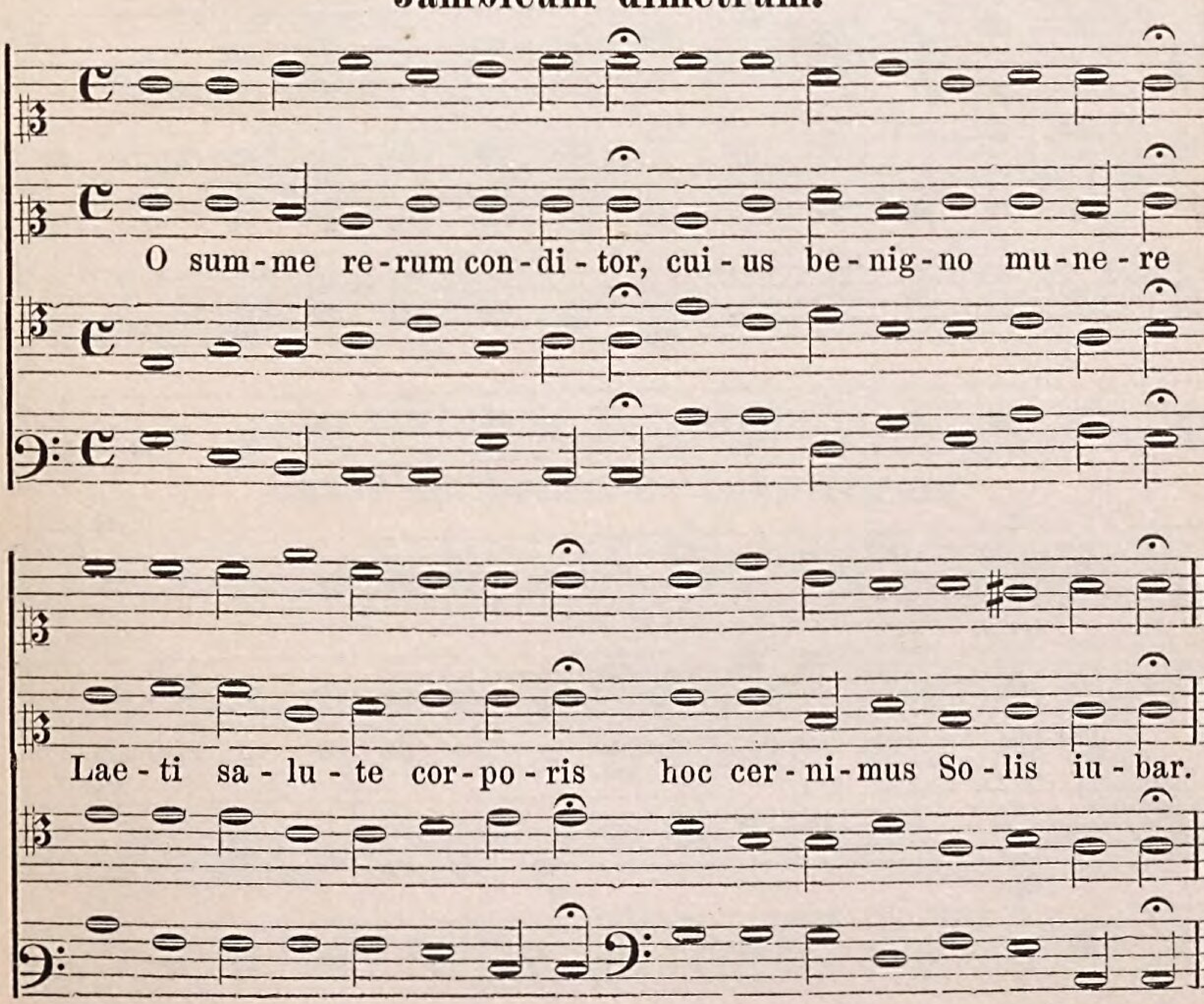
7. Sed quaecumque solent nostrae contingere vitae Omnibus eripias nos, Pater oro, malis.

Aurelii Prudentii.

Jambicum dimetrum.

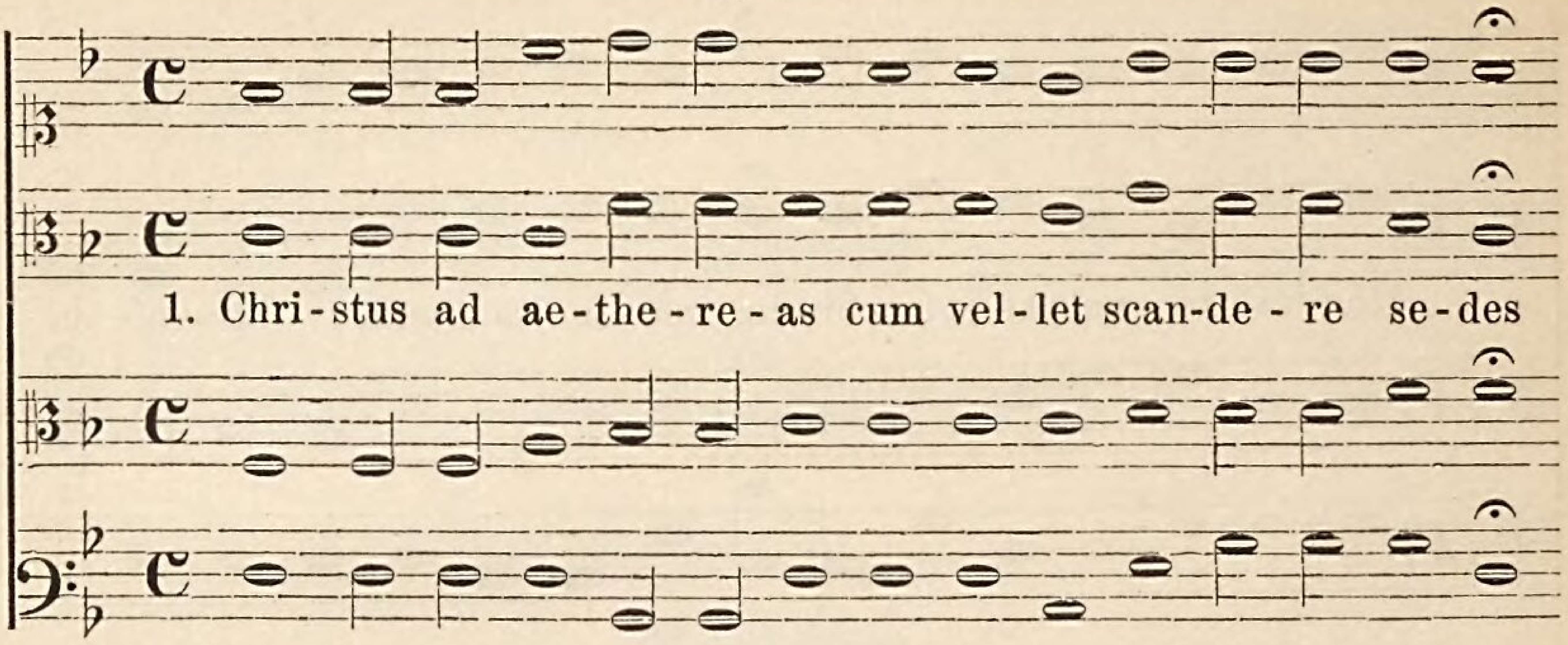


Jambicum dimetrum.



Johannes Sauromanni.

Elegiacum.









2. Inque patris, Natique et Flatus numine sancti
Mortales undis sponte lavate sacris
Namqui crediderit totusque erit amne salubri
Hunc bona perpetuo vita salusque beant.

3. Qui sine salvifica fuerit pietata fideque
Hunc bona destituent vita salusque simul.
Ite per extremas, o, vos mea viscera, gentes,
Cunctos doctrinam rite docete meam.

Georgii Fabricii Chemnicensis.

Jambicum dimetrum.

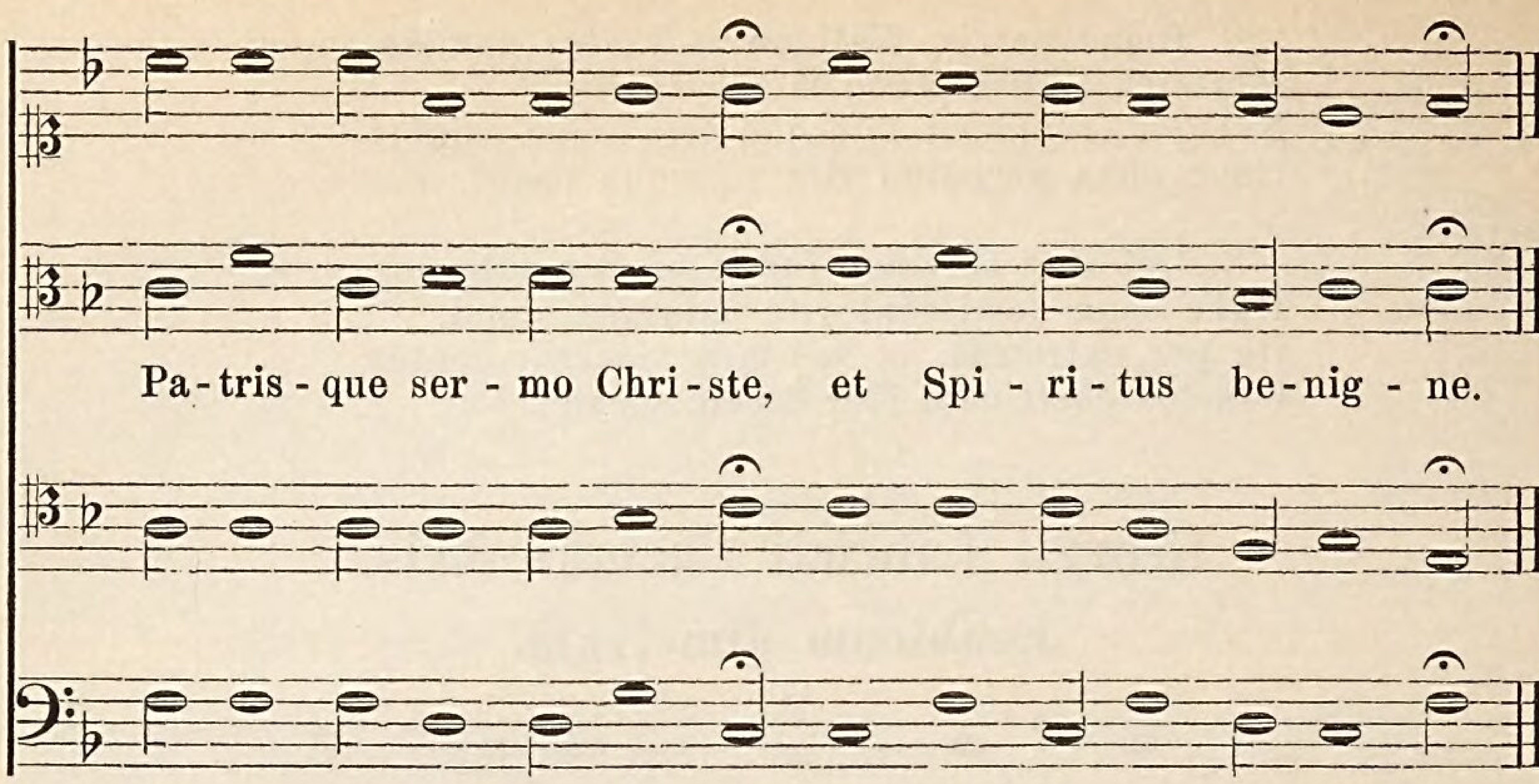




Aurelii Prudentii.

Jambicum dimetrum catalecticum.

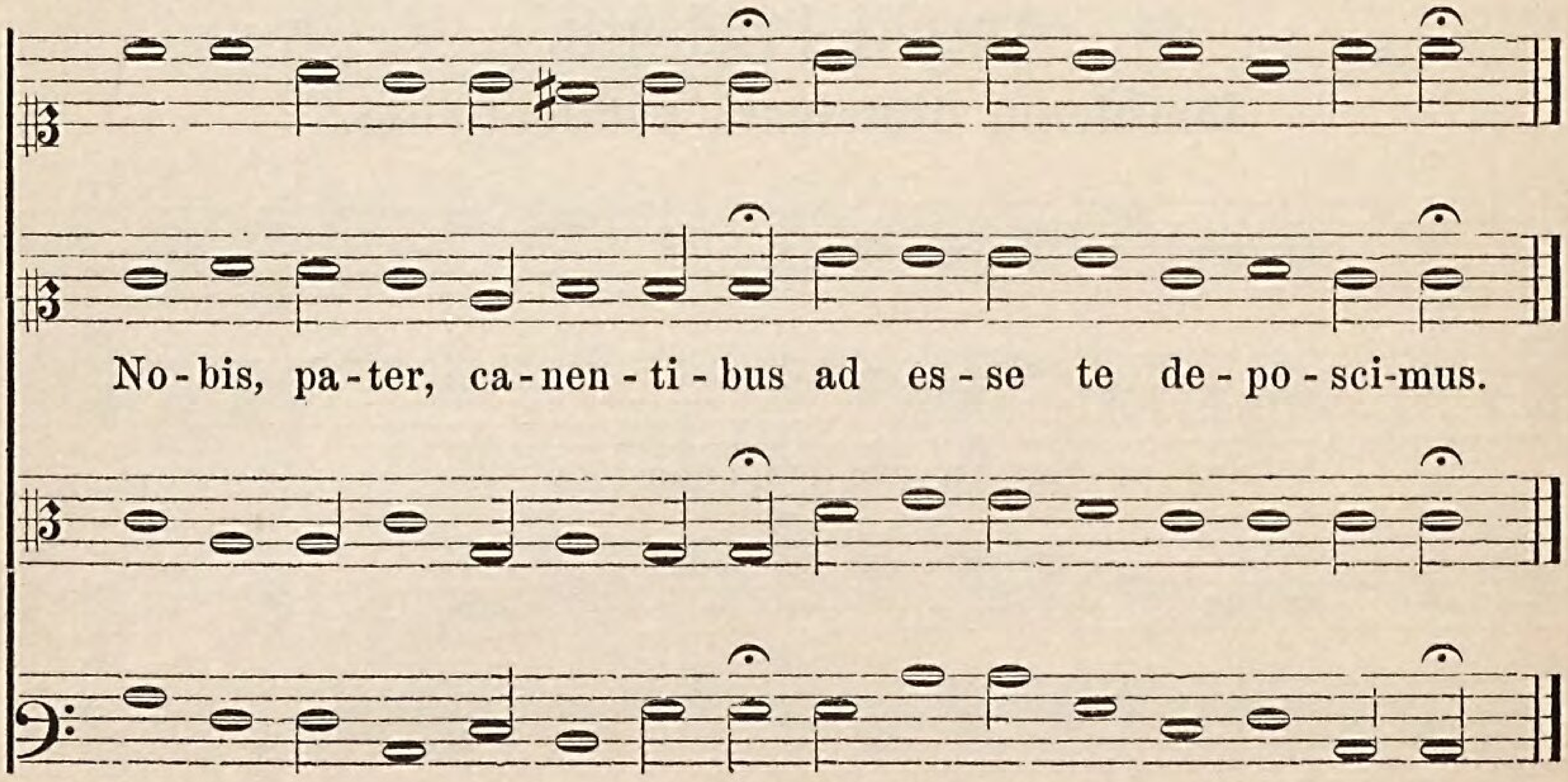


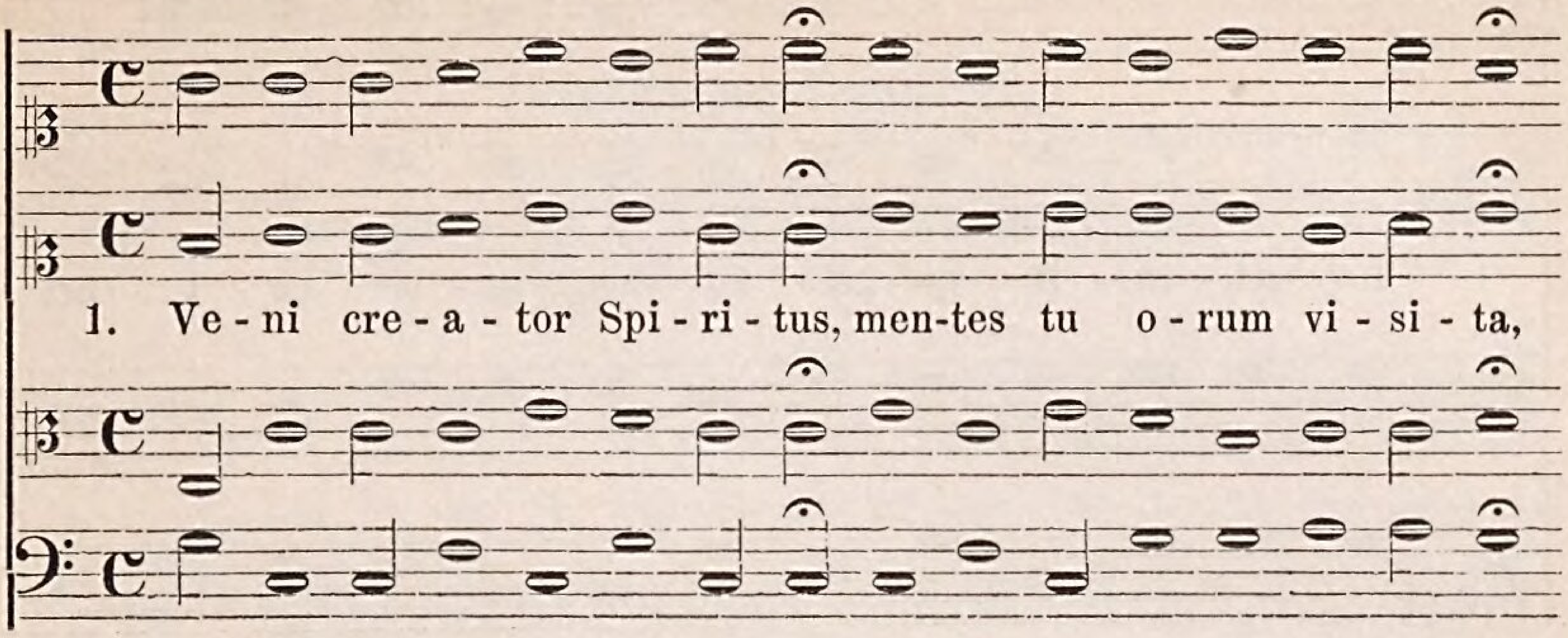


Ambrosii.

Jambicum dimetrum.









2. Qui para cletus diceris Donum Dei que altissime, Fons vivus, ignis, charitas, et spiritalis unctio.

3. Tu septiformis munere, Dextrae Dei tu digitus, Tu ri te promissum patris, Sermone ditans guttura.

4. Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus Infirma nostri corporis, virtute firmans perpetim.

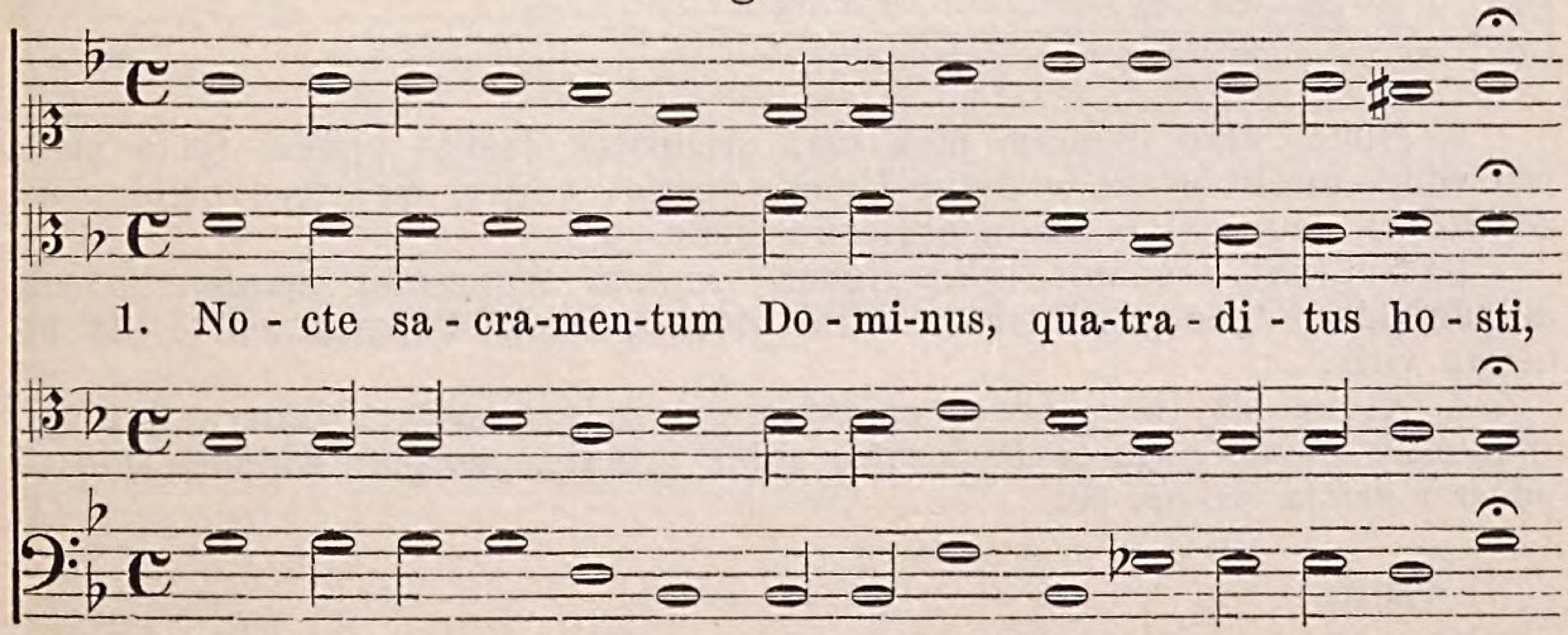
5. Hostem repellas longius pacemque dones protinus Ductore sic te praevio vitamus omne noxium.

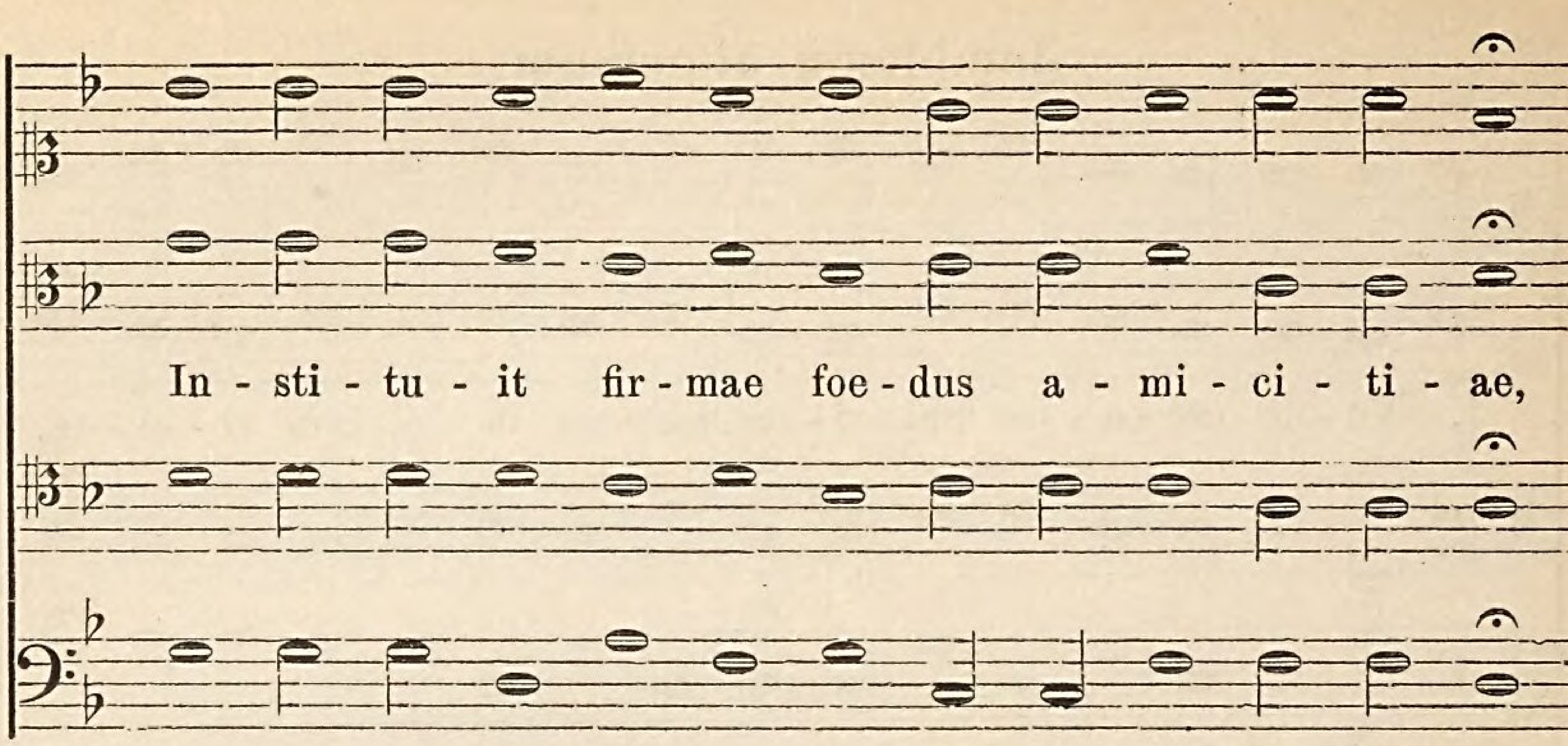
6. Per te sciamus, da, patrem noscamus atque filium Teque utriusque Spiritum credamus omni tempore.

7. Sit lans Patri cumfilio sancto simul paracleto Nobisque mittat filius Charissma sancti Spiritus.

Johannes Sauromanni.

Elegiacum.









2. Hunc, caro namque mea est, credentes sumite panem Quae modo pro vobis morte necanda datur Hunc, quoties editis, memores bene clara referte ex aequo vitae facta necisque meae.

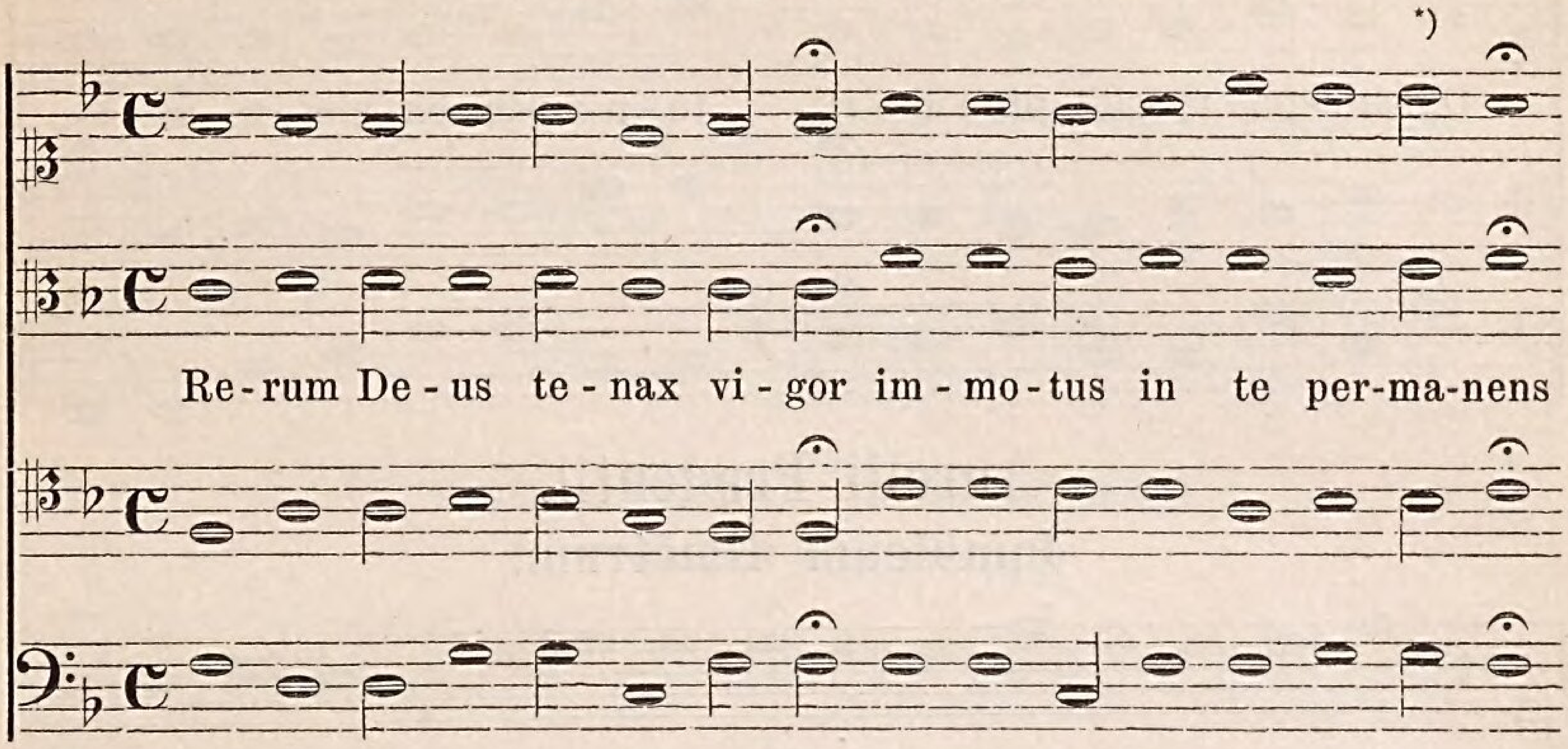
3. Sic ubi coenanit, vini liquore repleta Apprendit manibus pocula deinde piis, Utque patri grates solita pitate peregit, Porrexit sociis illa bibenda viris.

4. Atque ait, hoc iubeo, cuncti simul inde bibatis. Munera sint veri sanquinis istamei, Quem modo pro vobis crucifixo corpore fundam Quo sit peccati gratia cuique sui.

*) verderbt.

Ambrosii.

Jambicum dimetrum.





Georgii Fabricii Chemnicensis.

Jambicum dimetrum.

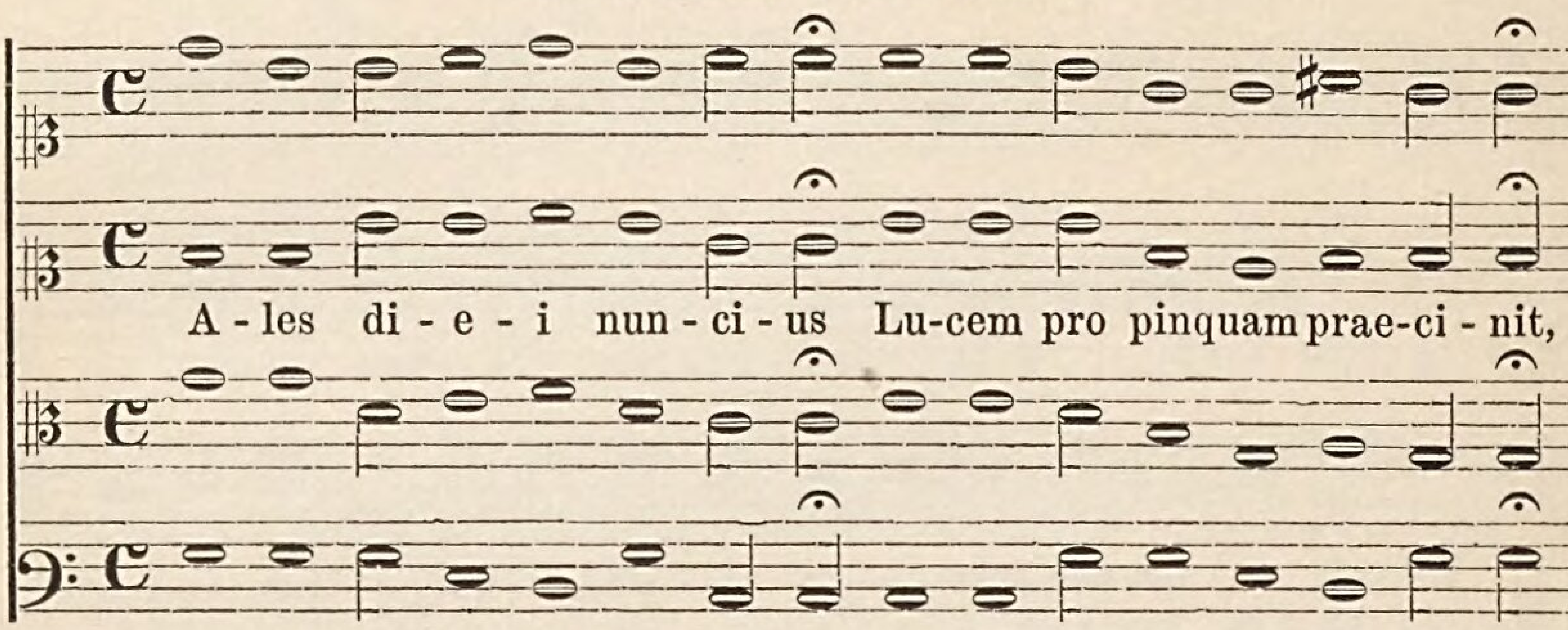


*) sic (verm. Quint).



Aurelii Prudentii.

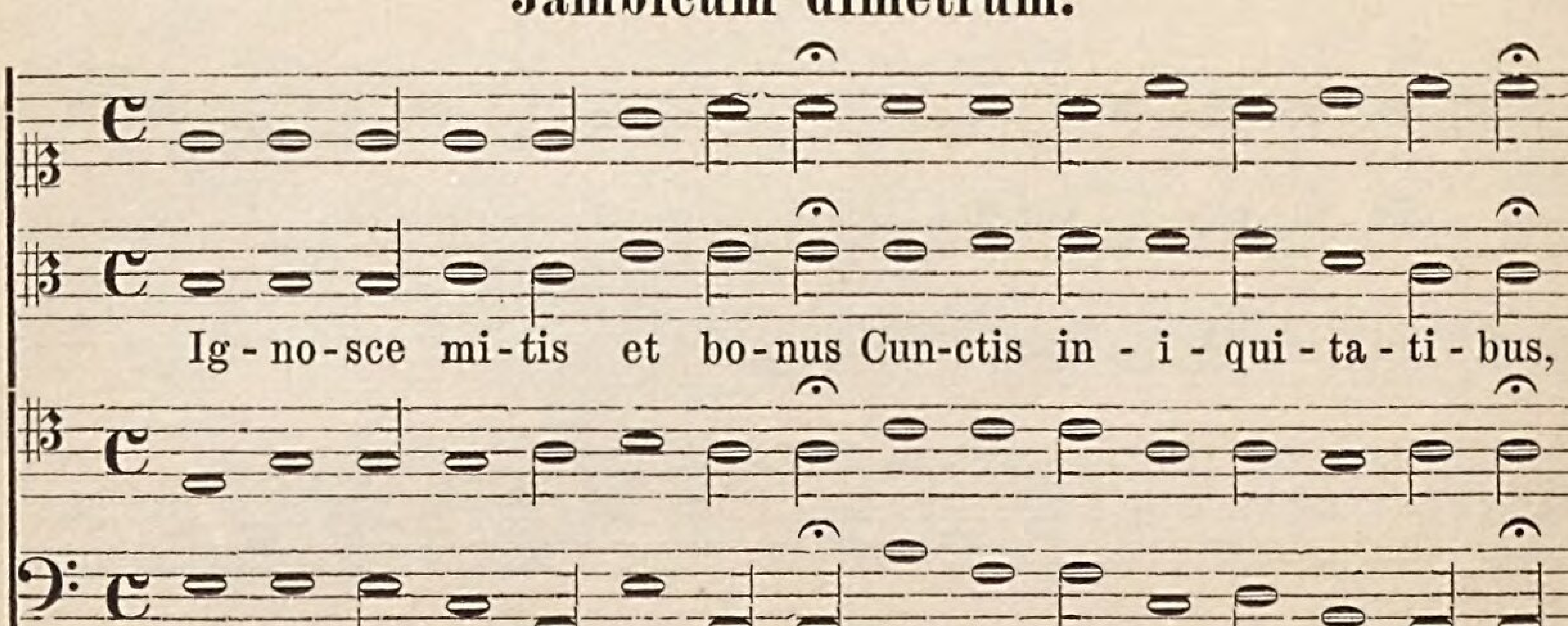
Jambicum dimetrum.

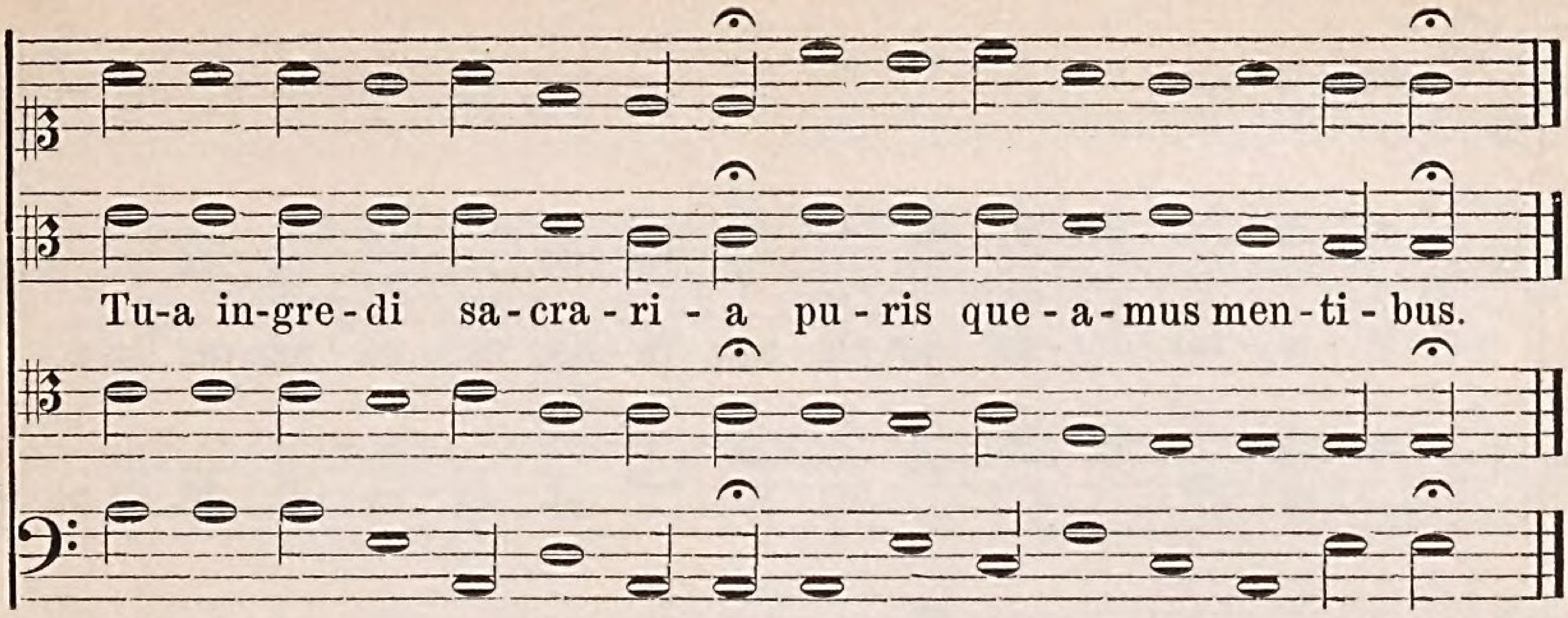




Georgii Fabricii Chemnicensis.

Jambicum dimetrum.





Georgii Fabricii Chemnicensis.

Jambicum dimetrum.



Ambrosii.

Jambicum dimetrum: de adventu Domini.





2. Non ex virili semine, sed mystico spiramine,
Verbum Dei factumest caro, fructusque ventris floruit.

3. Alvus tumescit virginis pudoris claustra permanent
Vexilla virtutum micant, versatur in templo Deus.

4. Procedens de thalamo suo. Pudoris aulo regia
Geminae Gigas substantiae alacris ut currat viam.

5. E gressus eius a patre, regressus eius ad patrem,
Excursus usque ad inferos, recursus ad sedem Dei.

6. AE qualis aeterno patri, carnis trophaeo accingere
Infirma nostri corporis virtute firmans perpetim.

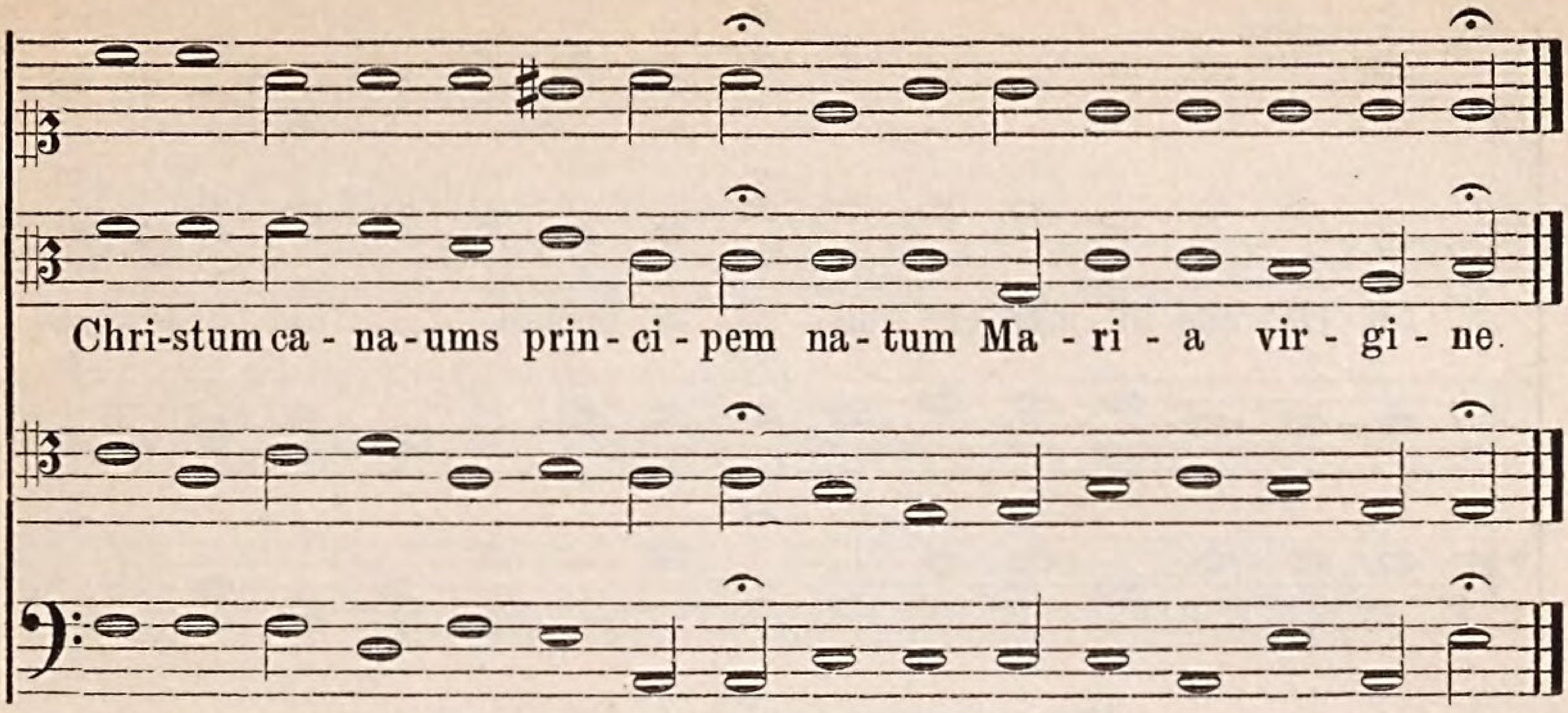
7. Praesaepe iam fulget tuum lumenque vox spirat novum
Quod nulla lux interpolet, fideque iugi luceat.

8. Deo Patri sit gloria eiusque; soli filio
Cum Spiritu sanctissimo, nunc et per omne saeculum.

Sedulii.

Jambicum dimetrum: de nativitate Domini.





2. Beatus autor sacculi servile corpus induit,
Ut carne carnem liberans, ne perderet quos condidit.

3. Castae parentis viscera coclestis intrat gratia,
Venter puellae baiulat, secreta quae non noverat.

4. Domus pudici pectoris templum repente fit Dei
Intacta nesciens virum verbo concepit filium.

5. Enixa est hunc puerpera, quem Gabriel praedixerat,
Quem matris alvo gestiens clausus Johannes senserat.

6. Foeno iacere pertulit, praesepe nos abhorruit
Parvo que lacte pastus est, per quem nec ales esurit.

7. Gaudet chorus coelestium, et angeli canunt Deo,
Palamque fit pastoribus pastor, creator omnium.

8. Summo parenti gloria natoque; laus quam maximo,
Cum sancto sit Spiramine nunc et per omne saeculum.

Hymnus in ieiunio (ut vocant) concinendus.

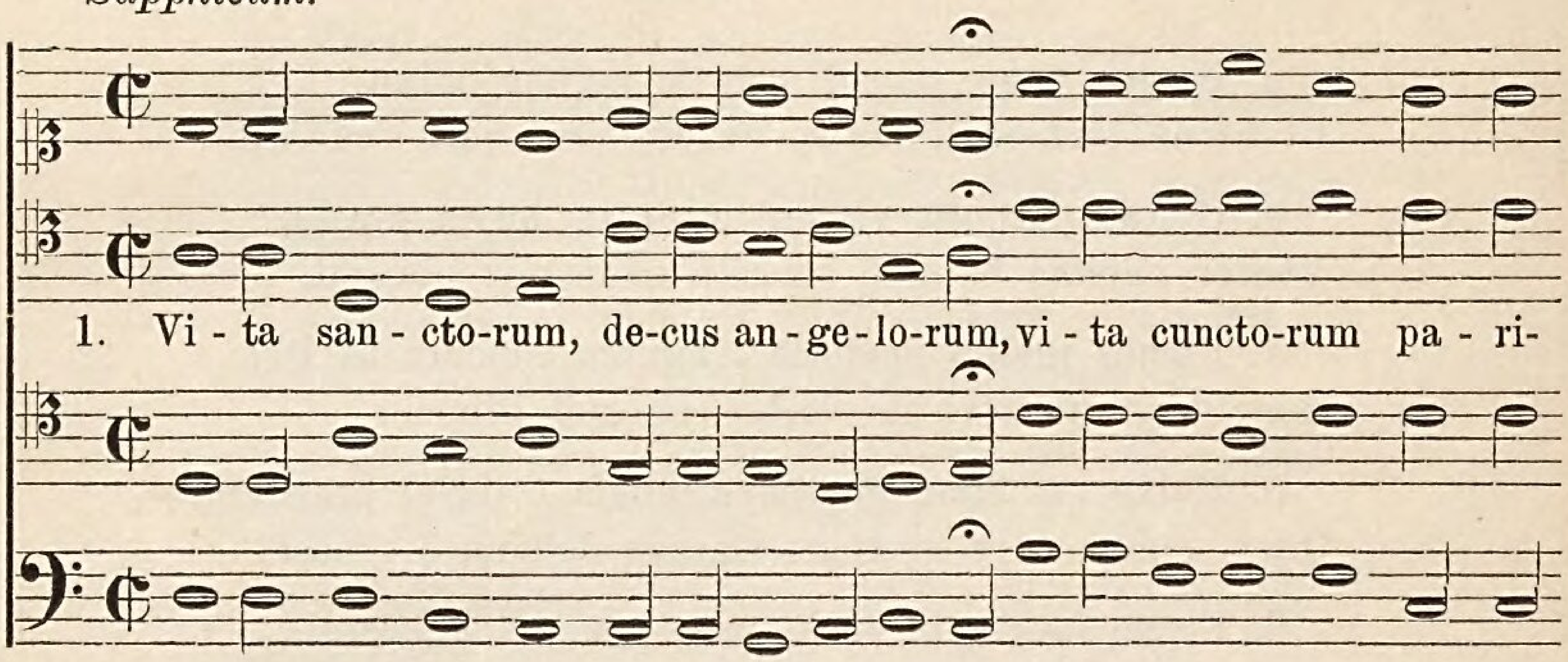
A'metron fere.





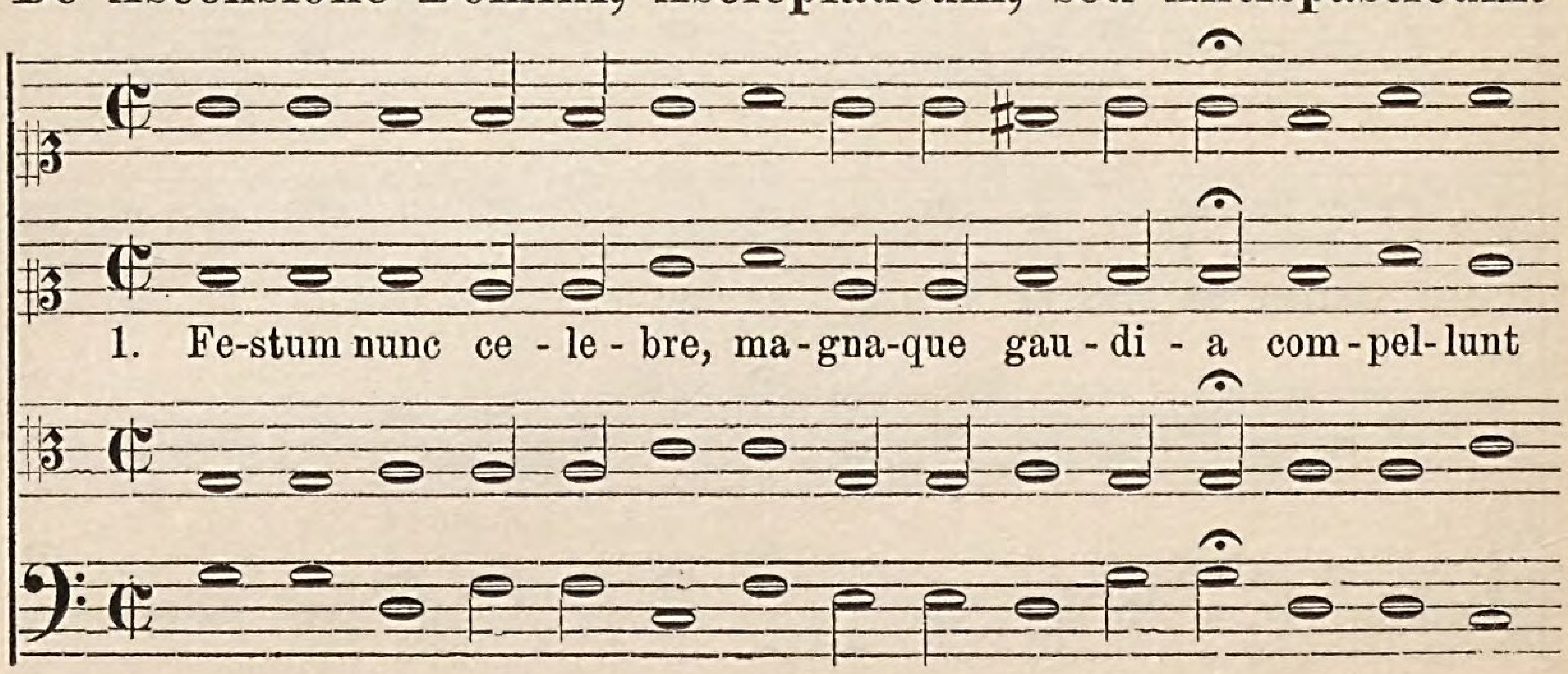
Sapphicum.

De ressurrectione Domini.





De Ascensione Domini, Asclepiadeum, seu Antispasticum.







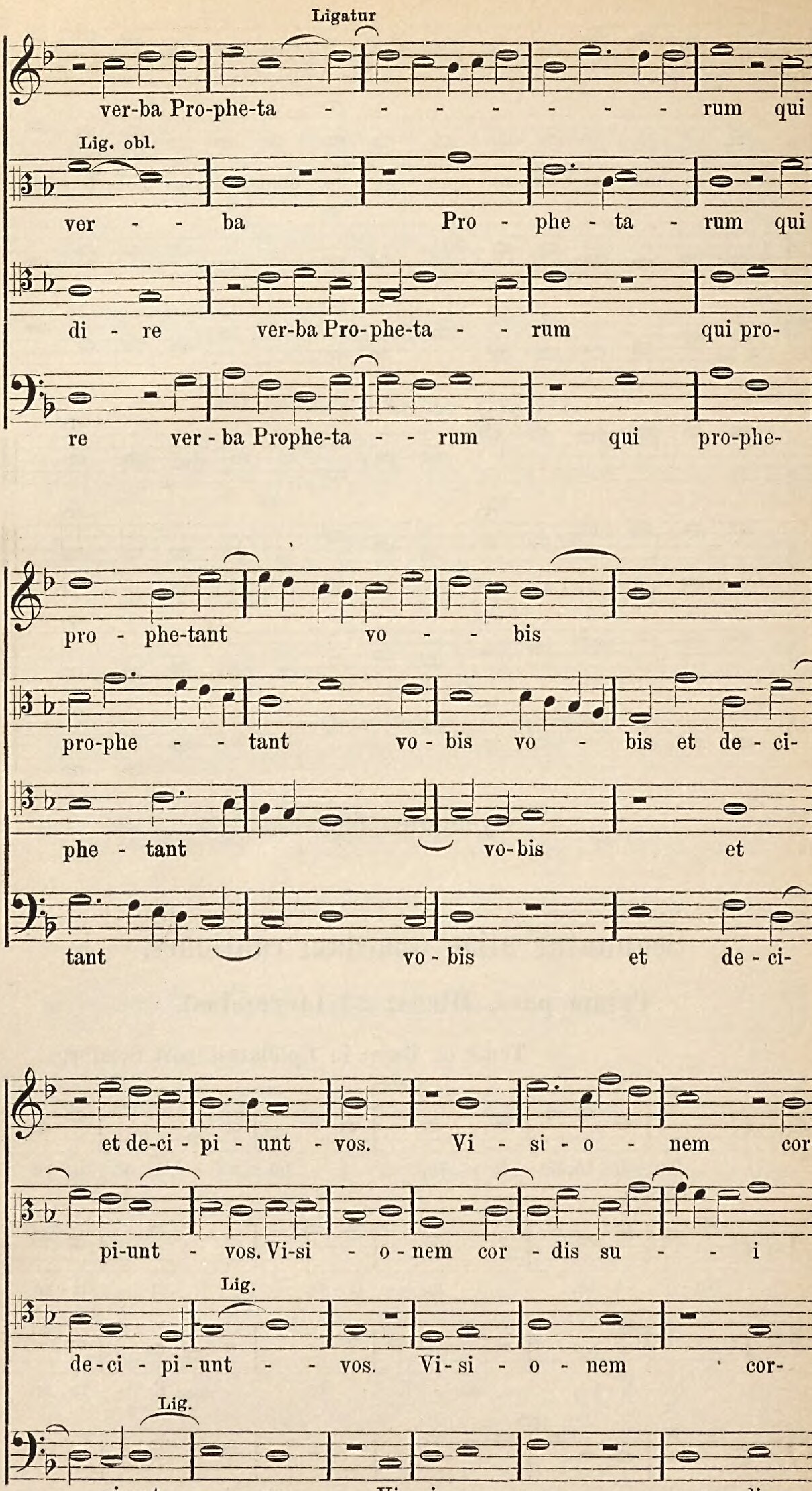
Hymnorum finis.

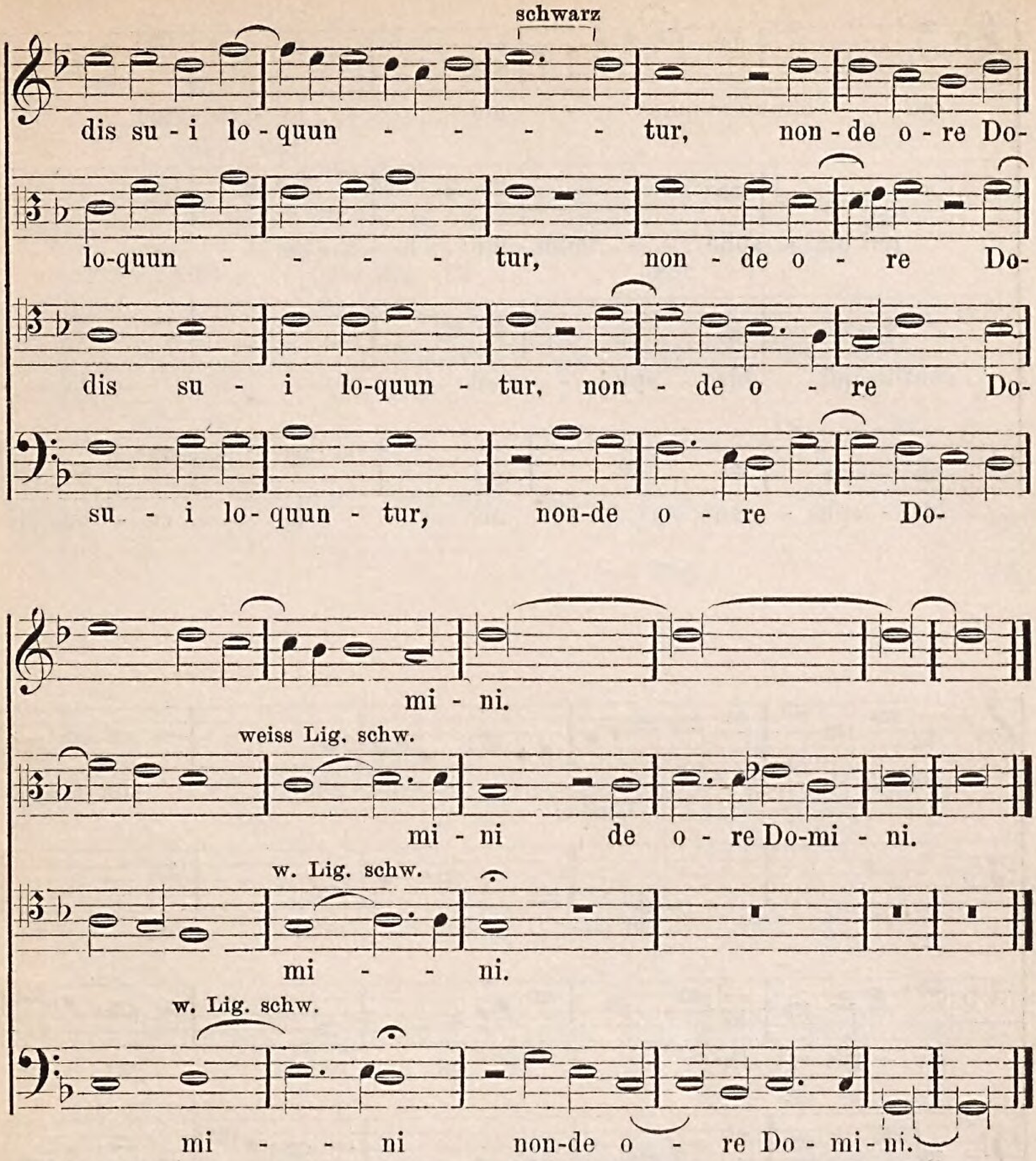
Sequuntur aliae quaedam cantiones.

Prima pars, Hiere: 23 (Jeremias).

Tenor ex Bass: in Epidiatess post Semibre.

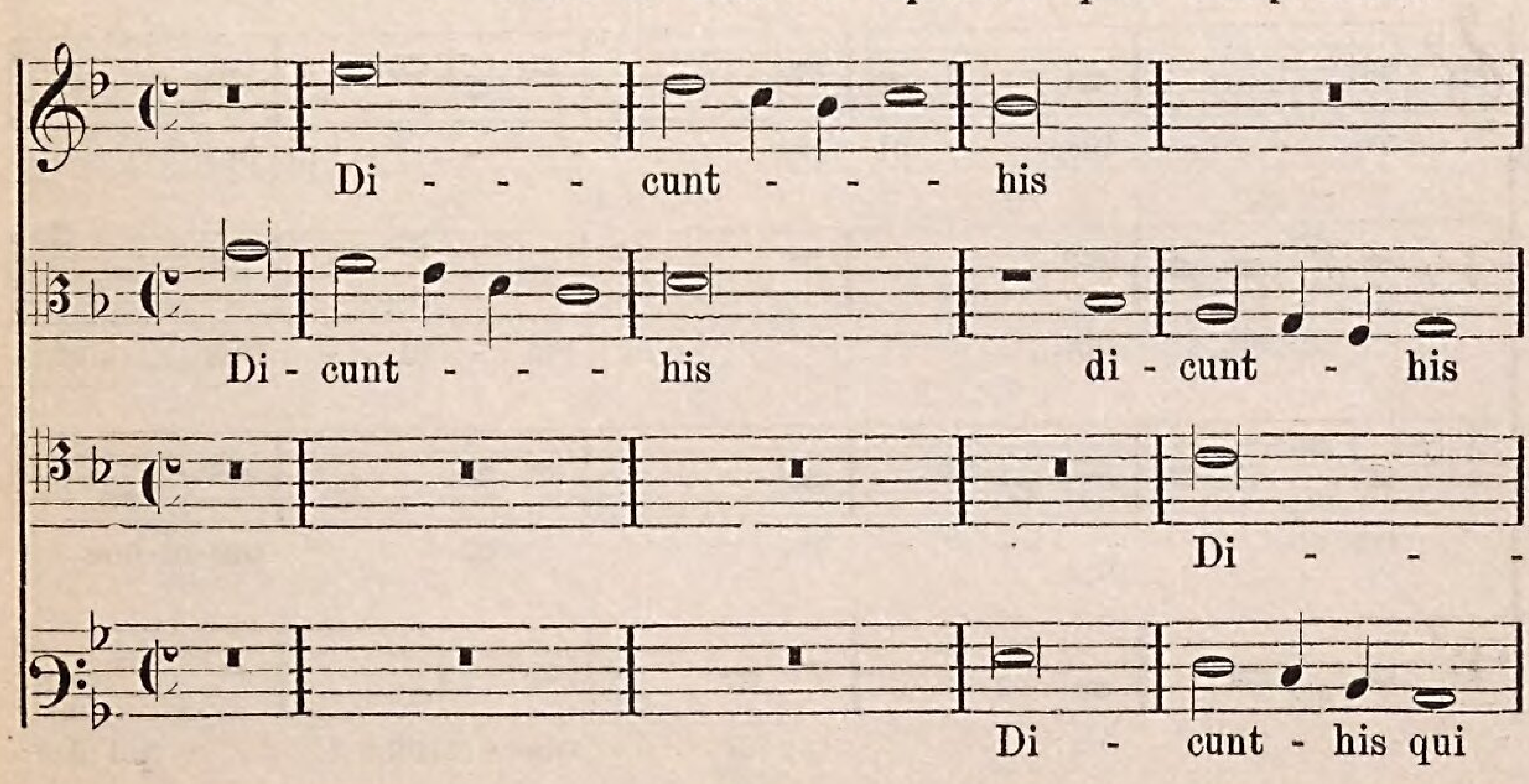


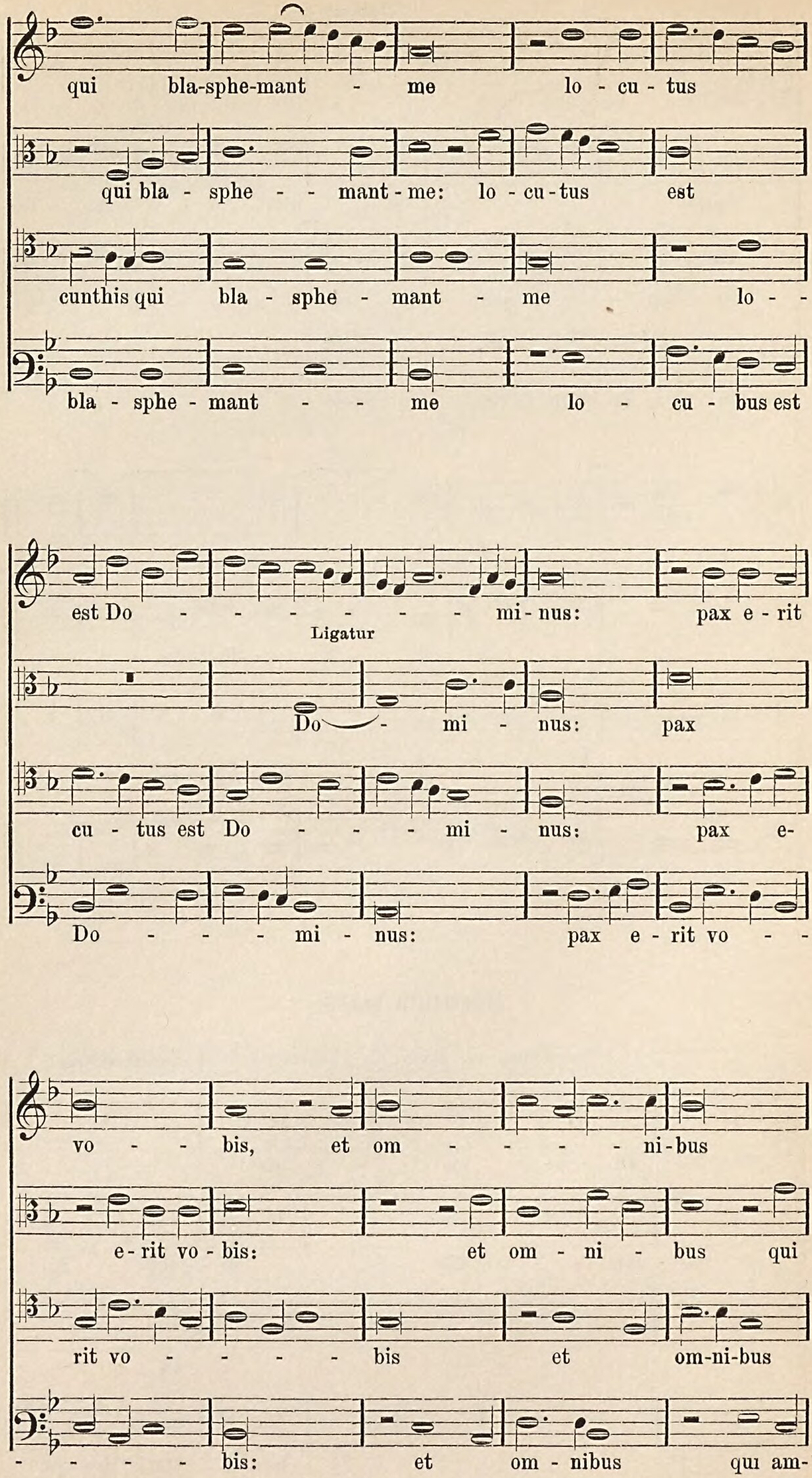

Ligatur
ver-ba Pro-phe-ta - - - - - - - rum qui
Lig. obl.
ver - - ba Pro - phe - ta - rum qui
di - re ver-ba Pro-phe-ta - - rum qui pro-
re ver - ba Prophe-ta - - rum qui pro-phe-
pro - phe-tant vo - - bis
pro-phe - - tant vo - bis vo - bis et de - ci-
phe - tant vo-bis et
tant vo - bis et de - ci-
et de-ci - pi - unt - vos. Vi - si - o - nem cor-
pi-unt - vos. Vi-si - o - nem cor - dis su - - i
Lig.
de-ci - pi - unt - - vos. Vi-si - o - nem cor-
Lig.
pi-unt - vos. Vi - si - o - nem cor - dis

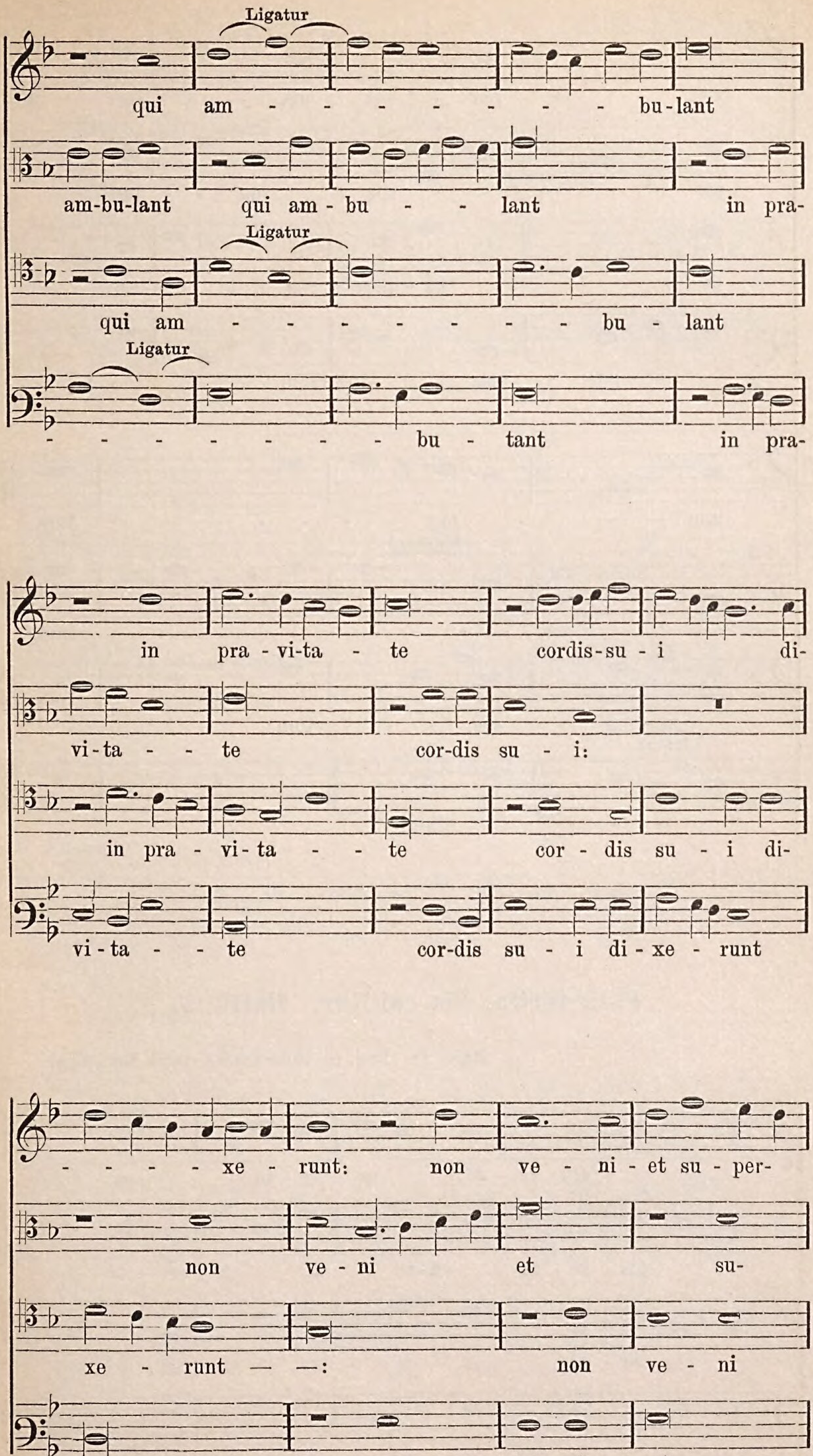


Secunda pars.

Tenor ex Bass: in Epidiates post Tomp. unum.




qui bla-sphe-mant - me lo - cu - tus
qui bla - sphe - - mant - me: lo - cu - tus est
cunthis qui bla - sphe - mant - me lo - -
bla - sphe - mant - - me lo - cu - bus est
est Do - - - - - - mi - nus: pax e - rit
Ligatur
Do - mi - nus: pax
cu - tus est Do - - - mi - nus: pax e-
Do - - - mi - nus: pax e - rit vo - -
vo - - bis, et om - - - - ni - bus
e - rit vo - bis: et om - ni - bus qui
rit vo - - - - - bis et om-ni-bus
- - - - bis: et om - nibus qui am-

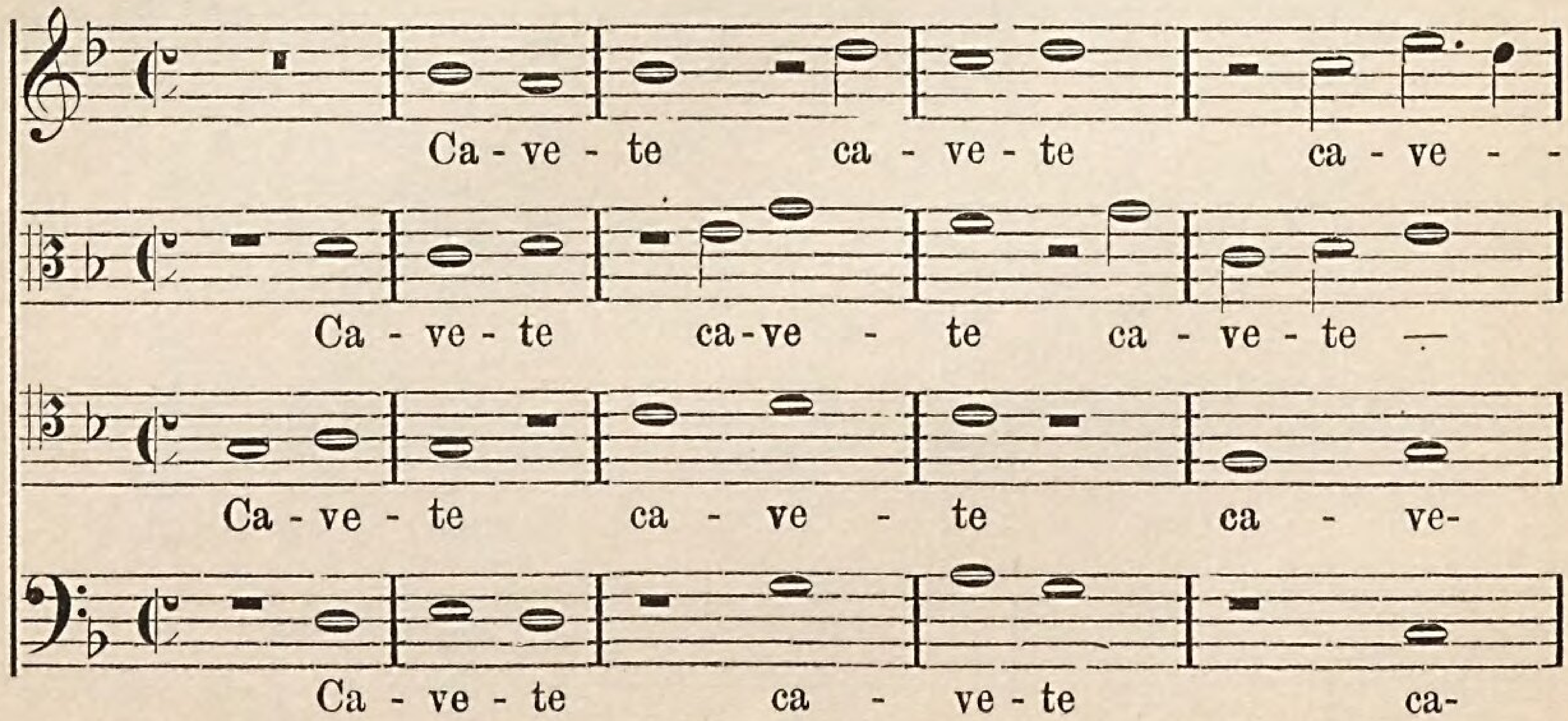

Ligatur
qui am - - - - - - - - bu - lant
am-bu-lant qui am - bu - - lant in pra-
Ligatur
qui am - - - - - - - - bu - lant
Ligatur
- - - - - - - - bu - tant in pra-
in pra - vi-ta - te cordis-su - i di-
vi - ta - - te cor-dis su - i:
in pra - vi - ta - - te cor - dis su - i di-
vi - ta - - te cor-dis su - i di - xe - runt
- - - - xe - runt: non ve - ni - et su - per-
non ve - ni et su-
xe - runt — —: non ve - ni
— — non ve - ni et


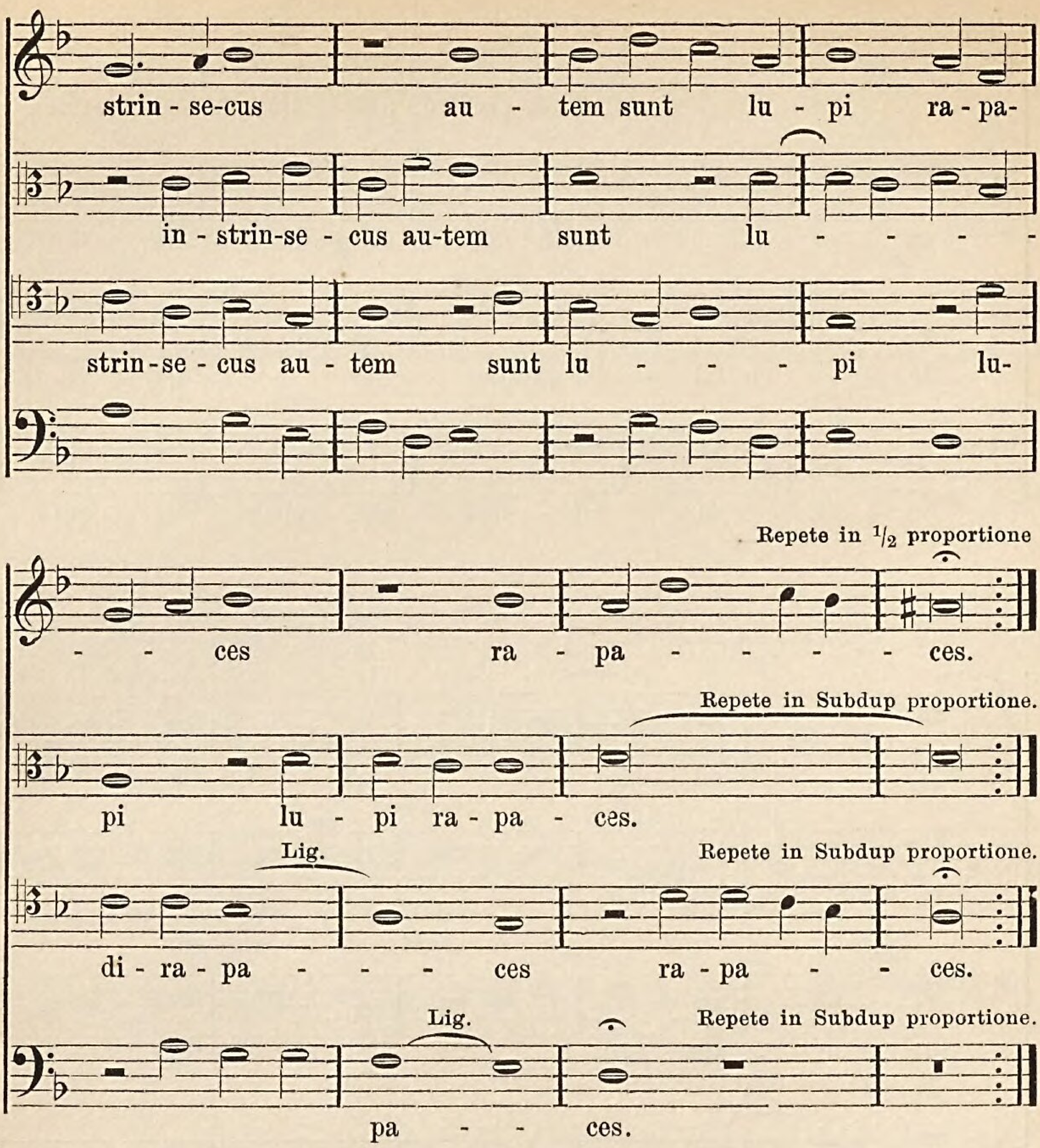
*) Verderbt.

Pars tertia, bis canitur. Matth. 7.

Bass ex Ten. in Subdiatess. post Semibre.




- - - te à fal - sis Pro - phe - tis, qui ve - ni - unt
ca - ve - te à fal - sis pro-phe - tis, qui
te à fal - sis Prophe - tis, qui ve-
ve - te à fal - sis Pro - phe - tis, qui
ad vos ad vos in ve-
ve - ni - unt ad vos in ve - sti-
Lig.
ni - - - unt ad — — — vos in ve - sti-
Lig.
ve - ni unt ad — vos in
ve - sti-men - tis o - - - - vi-um: in - -
men - tis o - vi - um o - - - - vi - um:
men - tis o - - - - - vi-um: in
ve - sti-men - tis o - - - - - vi-um:



Quarta pars. Hiere: 23.

Altus ex Discanto in Subdiatess. post Tempus.



— et di-vi - na - ti - o-nem frau - du - len-
cem — — et di-vi - na - ti - o - nem frau-
Ligatur
et di-vi - na - ti - o - - nem frau - du-len - -
cem et di-vi - na - ti - o - nem fraudu - len - - -
- - - tam et se - duc - ti - o - nem cor-
du - len - tam et se - duc - ti - o - -
- - - tam et se - duc - ti - o - nem
tam et se - duc - ti - o - nem cor-
- dis su - i cor - dis su - - i
nem cor - dis su - i cor - - dis su-
cor - dis su - - - - - - - - i pro-
- dis su - i pro - phe-



Quinta pars. Matth. 24.

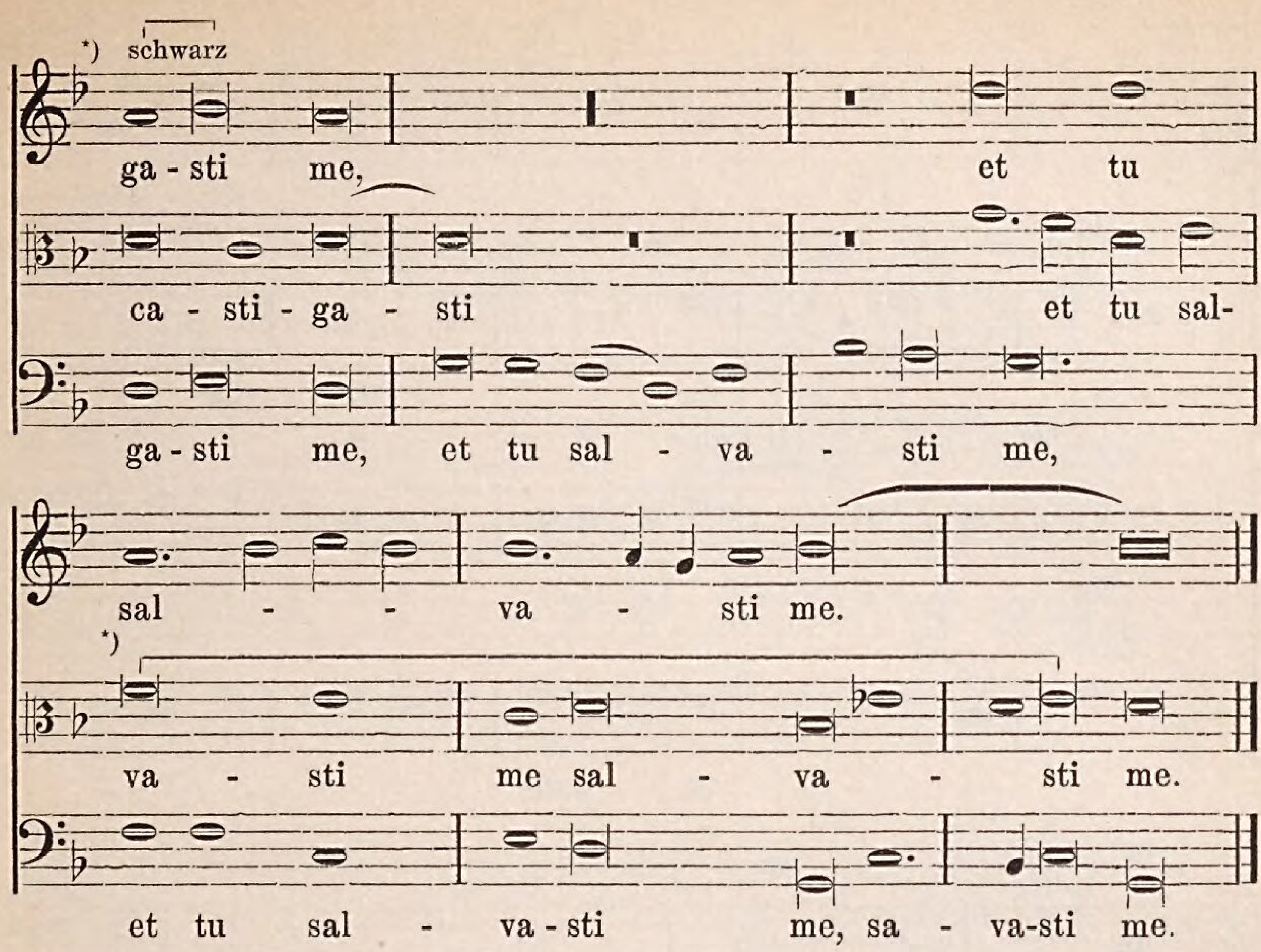



rit: ec - ce hic Chri - stus, aut il - -
di - xe - rit: ce - ce hic Chri - - stus, aut il -
ca - - - ve - - - te
rit: ec - ce hic Chri - stus
ca - - - - ve - - - te
xe-rit: ce - ce hic Chri - stus aut il lic
lic, no - li - - -
lic, no-
ca - - - - - -
aut il lic, no - - -
ca - - -
il lic


te cre - - de - re no - li - te cre - de - re.
- - li - te no - li - te cre - de - re cre - de - re.
ve - - - - - te.
- - li - - te no - li - te cre - de - re.
- - - - ve - - - - - te.
no - li - te — — cre - de - re.

Pars sexta.

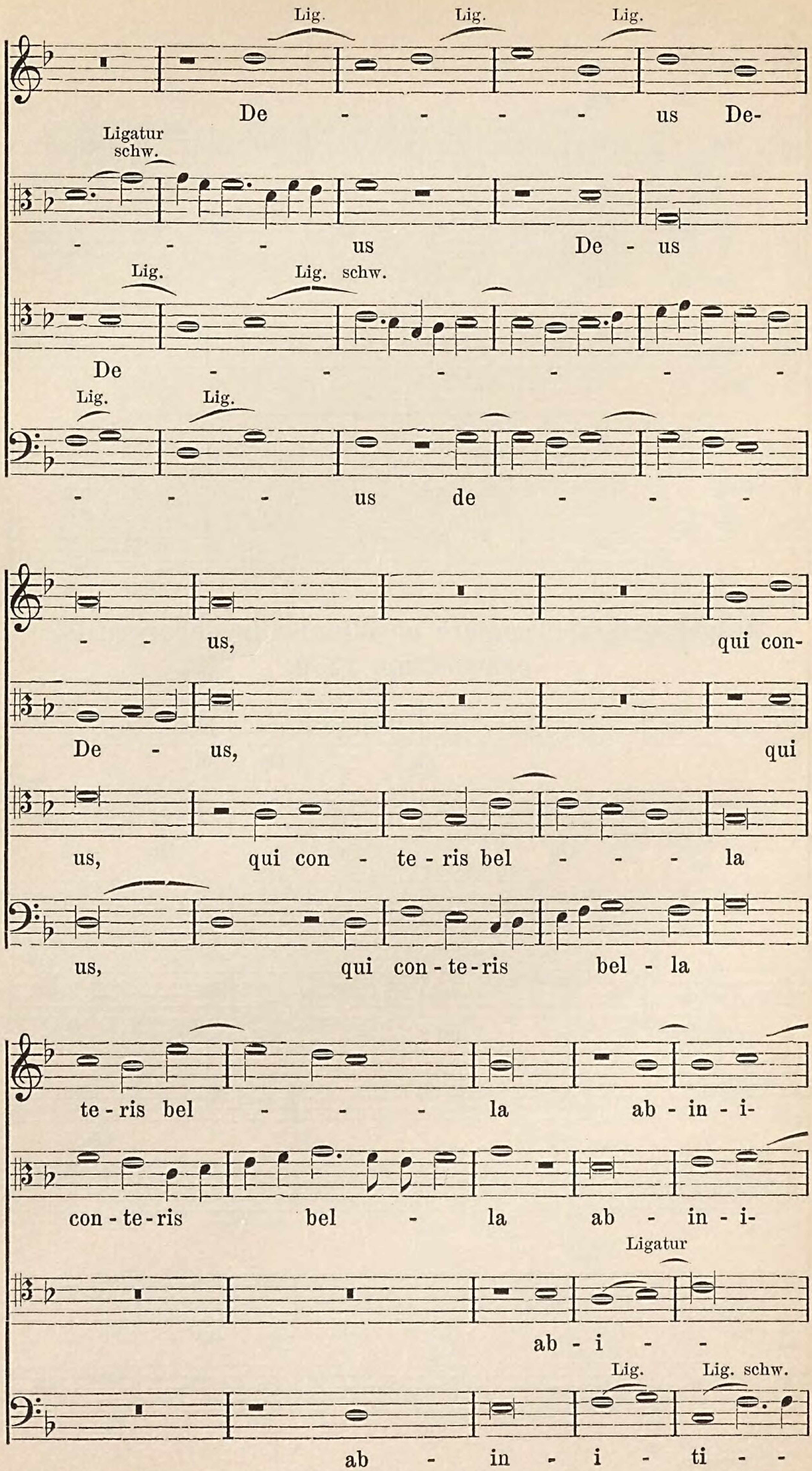

Te De - us I - - - sra -
Lig.
Te De - us Te De-us I - - -
Be-ne-dic - te, De - - us I - sra -
Lig.
el, qui - a tu ca - sti - ga - sti me, ca - sti-
schwarz
el, qui - a tu qui - a tu ca-sti - gasti me,
qui - a tu ca - sti-



Responsorium, Tempore obsidionis Magdeburgensis, compositum 1550.



*) Hemiolen.


Lig. Lig. Lig.
De - - - - us De-
Ligatur schw.
- - - us De - us
Lig. Lig. schw.
De - - - - - -
Lig. Lig.
- - - us de - - -
- - us, qui con-
De - us, qui
us, qui con - te - ris bel - - - la
us, qui con - te - ris bel - la
te - ris bel - - - la ab - in - i-
con - te - ris bel - la ab - in - i-
Ligatur
ab - i - -
Lig. Lig. schw.
ab - in - i - ti - -

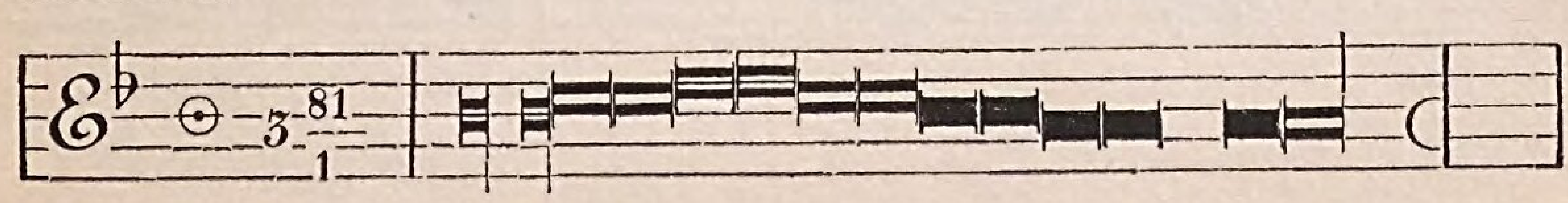

- - - - - ti - o
- ti - o o in - i - - ti - o:
Lig.
ni - ti - o ab - i - ni - ti - - o
o ab - i - ni - ti - o:
Lig. Lig. Lig.
e - le - - -
E - le - va, e - - le - va, e - -
E-
E - le - - - va, e-
va e - le - - - va bra-
Lig. schw.
- - - va e - - le - va bra-
Lig. Lig. Lig.
le - - - - va
Lig. obl.
e - - le - - va bra - chi-


*)
- - chi - um tu - - -
- chi - um tu - um tu - - -
bra - chi - um tu - um
schwarz
um tu - - - um tu - -
Lig.
Lig.
- - - - - um
- - - um tu - - - -
Lig.
tu - - - - - - -
Ligatur
- - - - - - -
tu - um su - per gen - tes, quae co-
- - um su - per gen - tes, quae
- - um su - per gen - tes,
um su - per gen - - tes,

*) sic.


gi-tant, quae co - gi - tant
Lig.
co-gi-tant co - gi - tant ser - -
Lig.
Lig.
quae co-gi - - tant ser - vis
quae co - gi - tant ser - vis tu - -
Li - - -
*)
ser - - - - -
Lig.
vis ser - vis ser - - vis
Lig.
Lig.
ser - - - - -
is ser - vis ser - - - - vis
ga - - - - tur
schwarz
Lig.
- - - - vis tu
ser - - vis
vis, ser - - - vis
ser - - - - - -

*)




Lig.
Lig. schwarz
- - is tu - is tu - -
tu - - is tu - - -
Lig.
tu - is
Lig.
Lig.
6
4
- vis tu - - - - -
Lig. schwarz
- - - is ma - -
Ligatur
Lig.
- - is ma - - la ma -
Lig.
Lig.
ma - - - la - ma ma
- - is ma - - la
la ma - - - - la
la ma - - la ma-
*)
- - - - - la ma-
Lig.
Lig.
ma - la ma-la

*) sic.



Repetitio.*)



*) Verderbte Überlieferung.

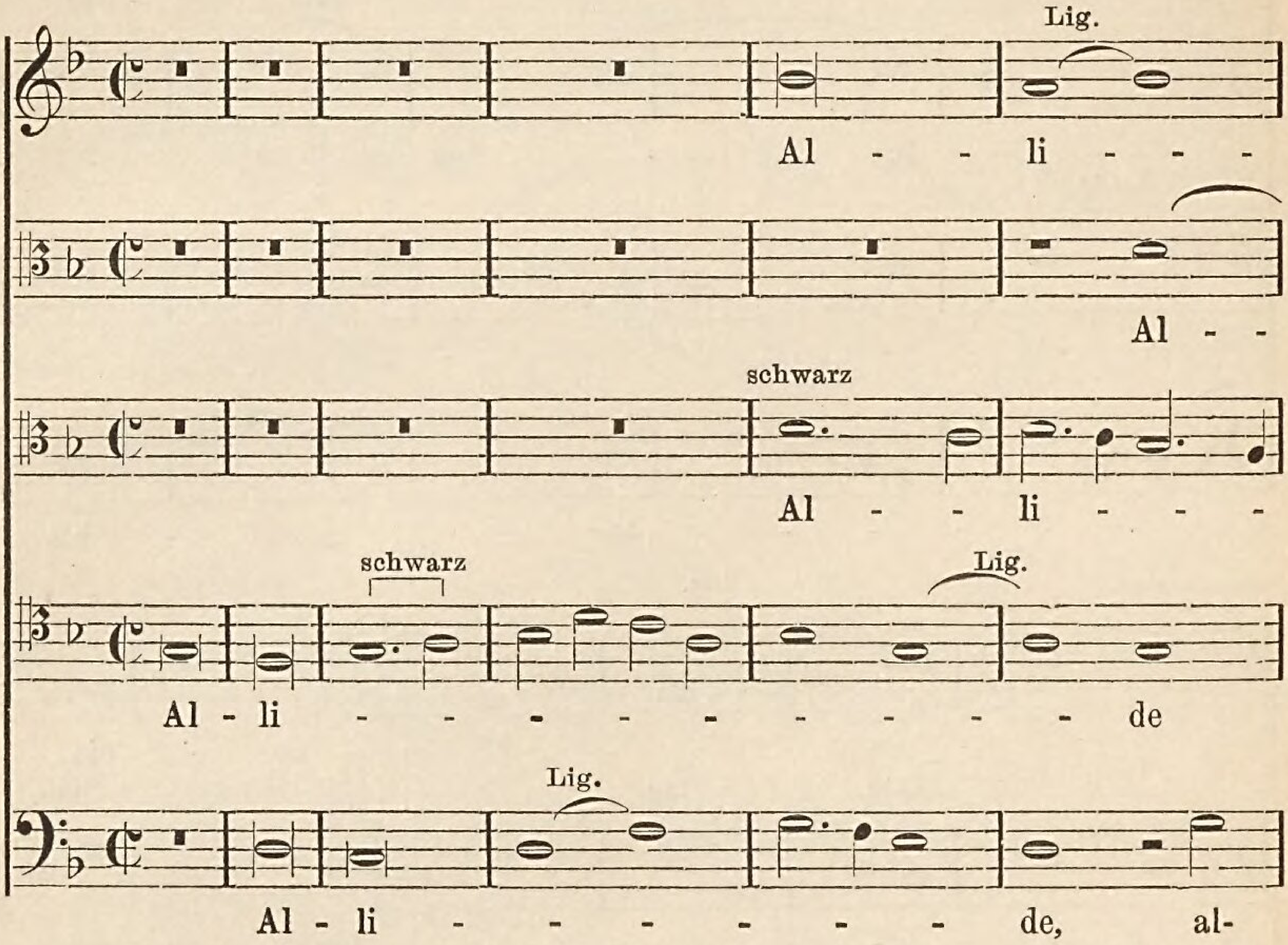

- - - - a
- - - a tu - a tu -
- - - a tu - - -
- - a tu - a tu -
glo - ri - fi - ce-
- - - a glo-ri-fi - ce - -
- - - a glo-ri-fi - ce - tur
- - - a glo - ri - fi-ce - tur glo - ri - fi-
- - - - - - tur
- - tur glo - ri - fi - ce -
glo - ri - fi - ce - tur glo - ri - fi-
ce - - - tur glo - ri-fi - ce-



*) Schluss, verderbte Überlieferung.

Versus vagans quinque vocum.

Altus ex Dis. in Subdiatess. post tres Semibre.






tem e - o - rum.
Lig.
- - tu - - tem e - o - rum.
e-o - - - rum. e - - - o - rum
o - rum e - o - - - - - - rum in
e - o - - - - - rum in
Lig.
in vir -
in
in vir - - tu - te in vir - tu-
Lig. obl.
Lig.
vir - - tu - - te tu - - - - a
vir - tu - - - - - - te in vir - tu-
Lig.
tu - - - - - te tu - - - - - - - -
Lig.
Lig.
vir - - tu - - - - - te tu - -
te tu - a in vir - - tu-
in vir - tu - te in vir - tu - - - te
Lig.
te tu - - - a in vir - tu - te


a tu - - - - - a
- - - - - a tu - - - - a
Lig. schw.
te tu - - - - - - - - - - a
Lig. schw.
tu - - - - - - - - - - a ca - - -
tu - - - - - - - - - a tu - - - a ca-
tu - - dat
ca - - -
ca - dat ca - - - - - dat ro-bur e-
Lig.
- - - - - - dat ca - - dat
- - - - - dat ca - dat ro - bur
Lig.
ro - bur e - - o - rum
Lig.
- - dat ro - bur e - o - - - rum
o - rum ro - bur e - o - rum
Lig.
ro - bur e - o - - - rum ro - bur e-
e - o-rum e - o - rum ro - - bur e-


in i - ra-cun-
rum e - o - - - - rum in i - ra - cun - di- .
o - - - - - - rum in i - ra-cun - di-a
Lig.
o - - rum in i - ra - cun - di - a in
Lig.
di - - - - a in i - ra-cun - di - a
Lig.
in i - ra - cun - di - - - - a in i - ra - di-
schw.
Lig. obl.
- - a in i - ra - cun - -
in i - ra-cun - - - - - - di - a
i - ra - cun-dia in i - - ra - cun - di - a
tu - - - - -
- - di - a tu - -
Lig.
- - - di - - a tu - - - a tu - - - -
Lig.
tu - - - - - - - - a tu - - - -
Lig.
Lig.
tu - - - - - a



Repetito Et dextra tua etc., ut supra.

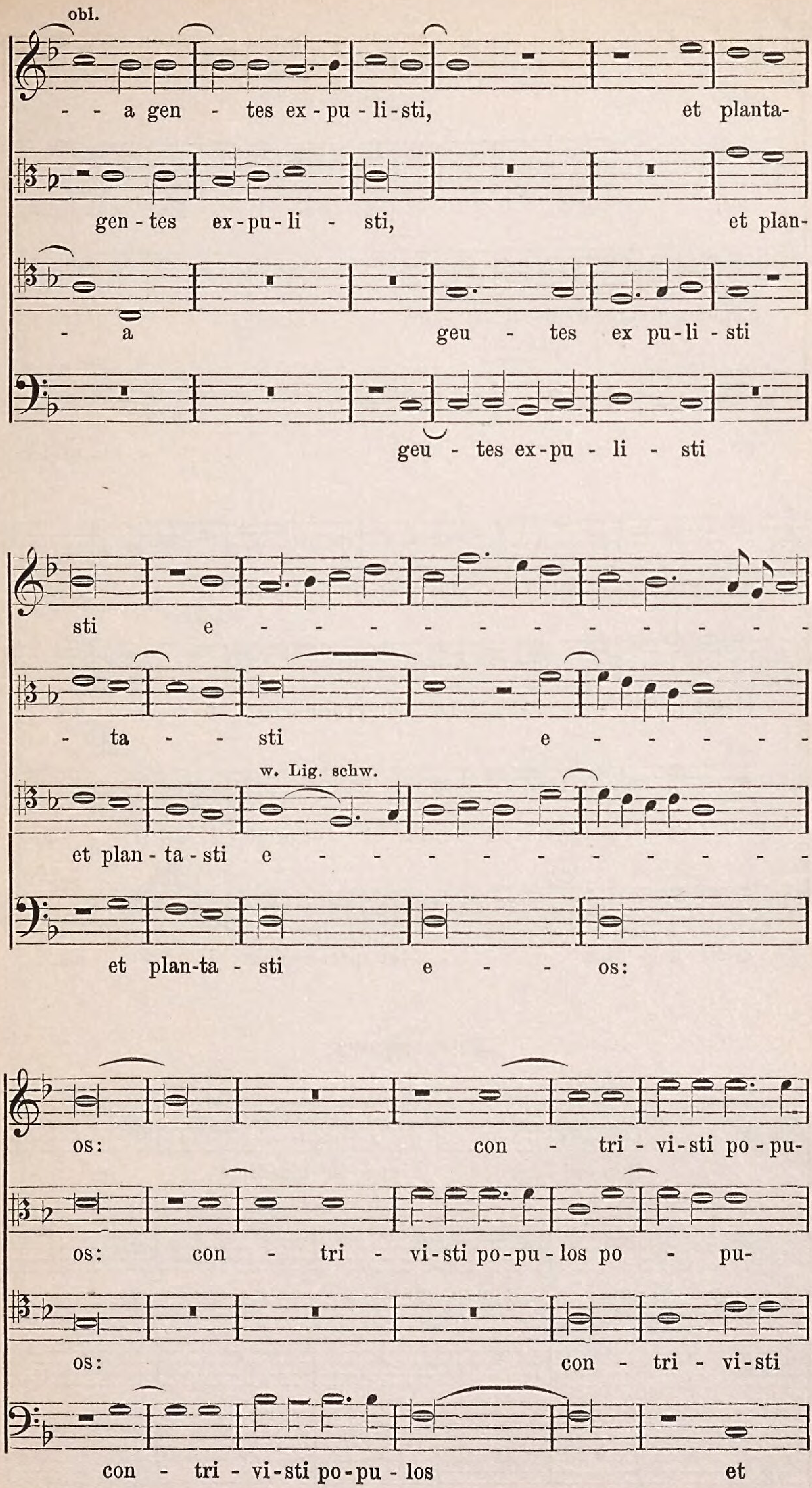
Sequitur Cantilena Alia.

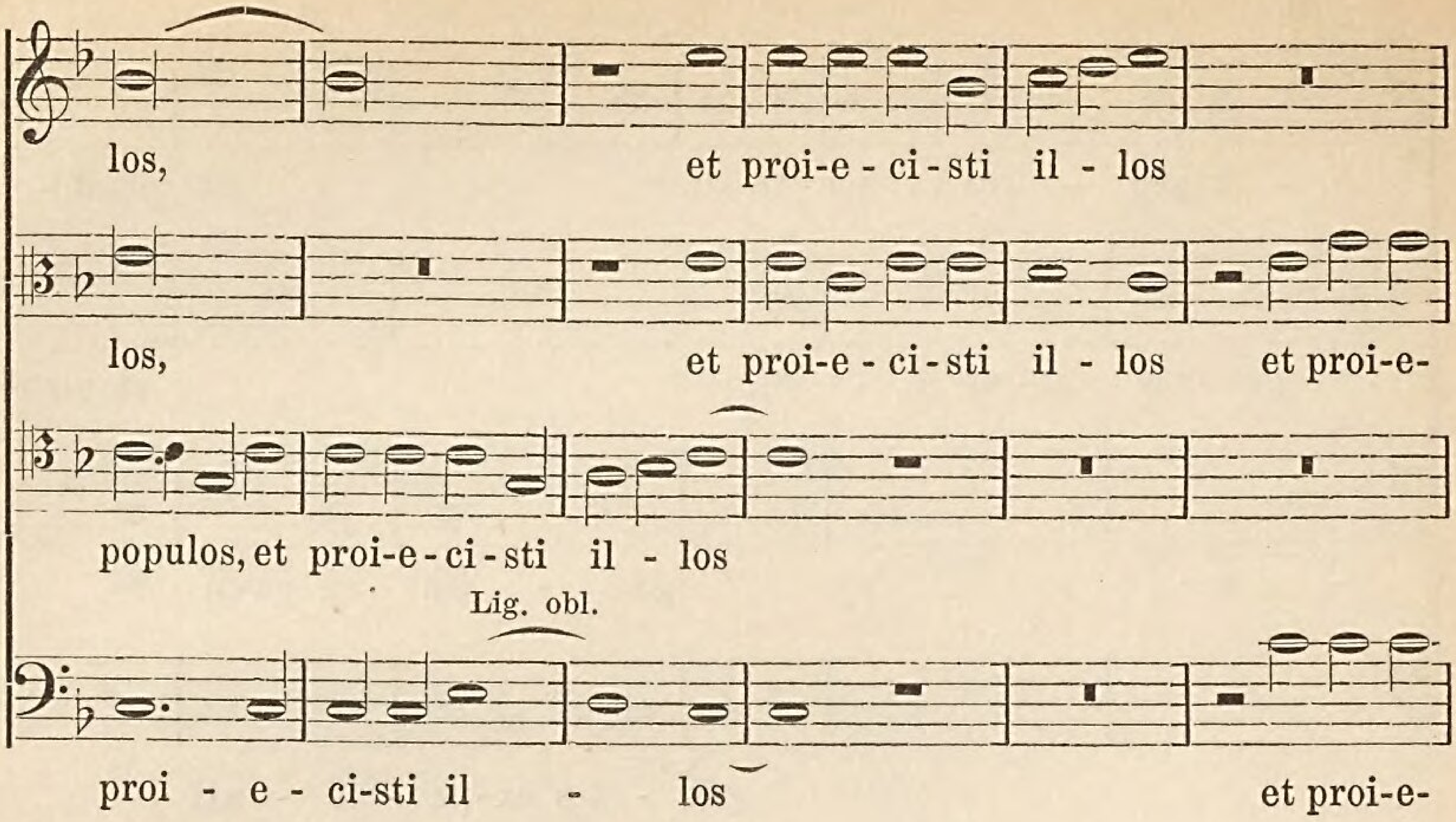
Pars prima.




schwarz
mus. Pa-tres no-stri patres no - stri nar-ra - ve - runt
schwarz
mus, pa-tres no-stri no - - - stri
mus, pa - tres no - - stri nar - ra-
Lig.
mus, pa - tres no - - stri
schwarz
no - bis no - - - bis o - pus
nar - ra - ve-runt no - bis,
ve - runt no - bis no - - - - - -
nar - ra - ve-runt no - bis,
quod o - pe - ra-tus es in di - -
o - pus quod o - pe - ra - tus es in di - e - bus in
bis, o - pus quod o - pe - ra - tus es
o - pus quod o - pe - ra-tus es in


- - e - - bus e - o - - - - - -
di - e - bus e - - o - - - - - - -
Ligatur
in di - e - bus e - o - - - - - - - -
di - e - bus e - o - - rum e - o-
rum, in di - e - bus an - - - -
rum, in di - e - bus an - ti - quis an-
rum, in di - e - bus an - - - - - -
rum, in di - e - bus an - - - - - - - -
Lig.
ti - - - quis. In ma - nu tu-
Lig.
ti - - - quis. In ma - - nu tu - - a
Lig.
Lig.
ti - - - quis. In mą - nu tu - a tu-
schwarz
Lig.
ti - - - quis. In ma - nu - tu - - a


obl.
- - a gen - tes ex - pu - li - sti, et planta-
gen - tes ex - pu - li - sti, et plan-
- a geu - tes ex pu - li - sti
geu - tes ex - pu - li - sti
sti e - - - - - - - - - - - -
- ta - - sti e - - - - - -
w. Lig. schw.
et plan - ta - sti e - - - - - - - - - -
et plan-ta - sti e - - os:
os: con - tri - vi - sti po - pu-
os: con - tri - vi - sti po - pu - los po - pu-
os: con - tri - vi - sti
con - tri - vi - sti po - pu - los et

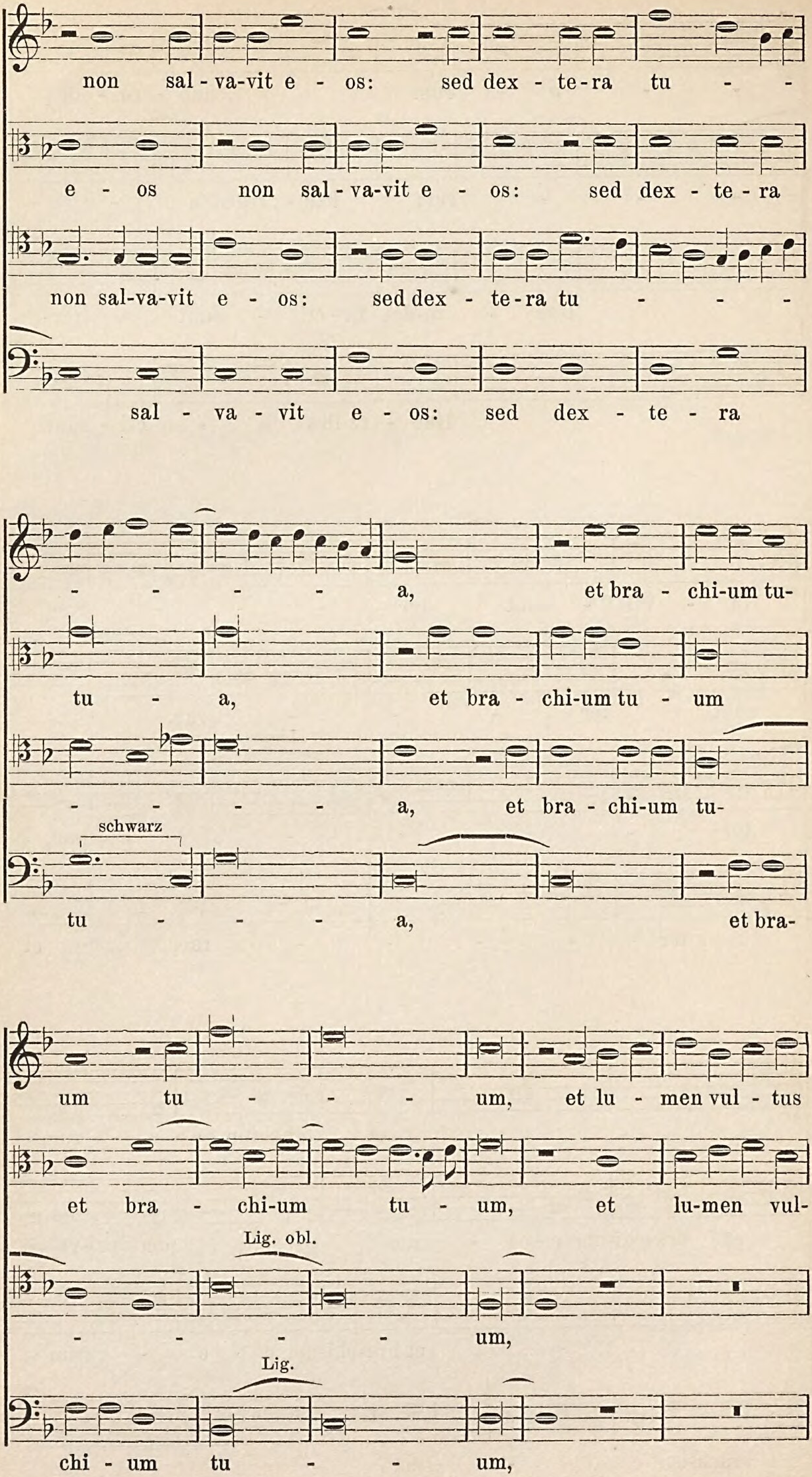

los, et proi-e - ci-sti il - los
los, et proi-e - ci-sti il - los et proi-e-
populos, et proi-e-ci-sti il - los
Lig. obl.
proi - e - ci-sti il - los et proi-e-


et proi-e - ci-sti il - los et proi-e-ci-sti il - los.
schwarz
ci-sti il - - los et proi-e-ci-sti il - los.
Lig.
et proi-e-ci-sti il-los et proie - ci-sti il - los.
Lig.
Lig.
ci-sti il - los et proi-e-ci-sti il - los.

Pars altera.


schwarz
Quo - ni - am non in gla-di - o - e -
schwarz
Quo - ni - am non in gla-di - o - e - o - -


- - o - rum hae - re - des
- - - rum hae - re-des fa - -
Hae - re-des fa - cti - sunt ter-
Hae - re-des fa - cti - sunt
fa - cti - sunt ter - - - rae,
sunt ter - - - rae,
Ligatur
ter - - - - - rae,
ter - - - - rae, et
et brachium e - o - rum
et bra-chi-um e - o - rum non sal-va-vit
et bra-chi-um e - o - rum
brachium e - o - rum non


non sal - va-vit e - os: sed dex - te-ra tu - -
e - os non sal - va-vit e - os: sed dex - te - ra
non sal-va-vit e - os: sed dex - te-ra tu - - -
sal - va - vit e - os: sed dex - te - ra
- - - - a, et bra - chi-um tu-
tu - a, et bra - chi-um tu - um
- - - - a, et bra - chi-um tu-
schwarz
tu - - - a, et bra-
um tu - - - um, et lu - men vul - tus
et bra - chi-um tu - um, et lu-men vul-
Lig. obl.
- - - - um,
Lig.
chi - um tu - - um,


tu - - i tu - - i
tus tu - - i tu - - i vul-
et lu - men vul-tus tu - - - i
et lumen vultus tu - i vul-
vul - tus tu - - - i, quo - ni-
Lig.
- tus tu - - - - i, quo - ni-am
Lig.
vul - tus tu - - i, quo-
tus tu - - - i, quo-
am di-le - xi - sti e - - -
di - le - xi-sti e - - - os
- ni-am di-
- ni-am di - le - xi - sti e -



- os e - - - - os.
Lig.
e - - - os e - os.
- le-xi-sti e - os e - - - os.
Lig.
- - - - - - os.

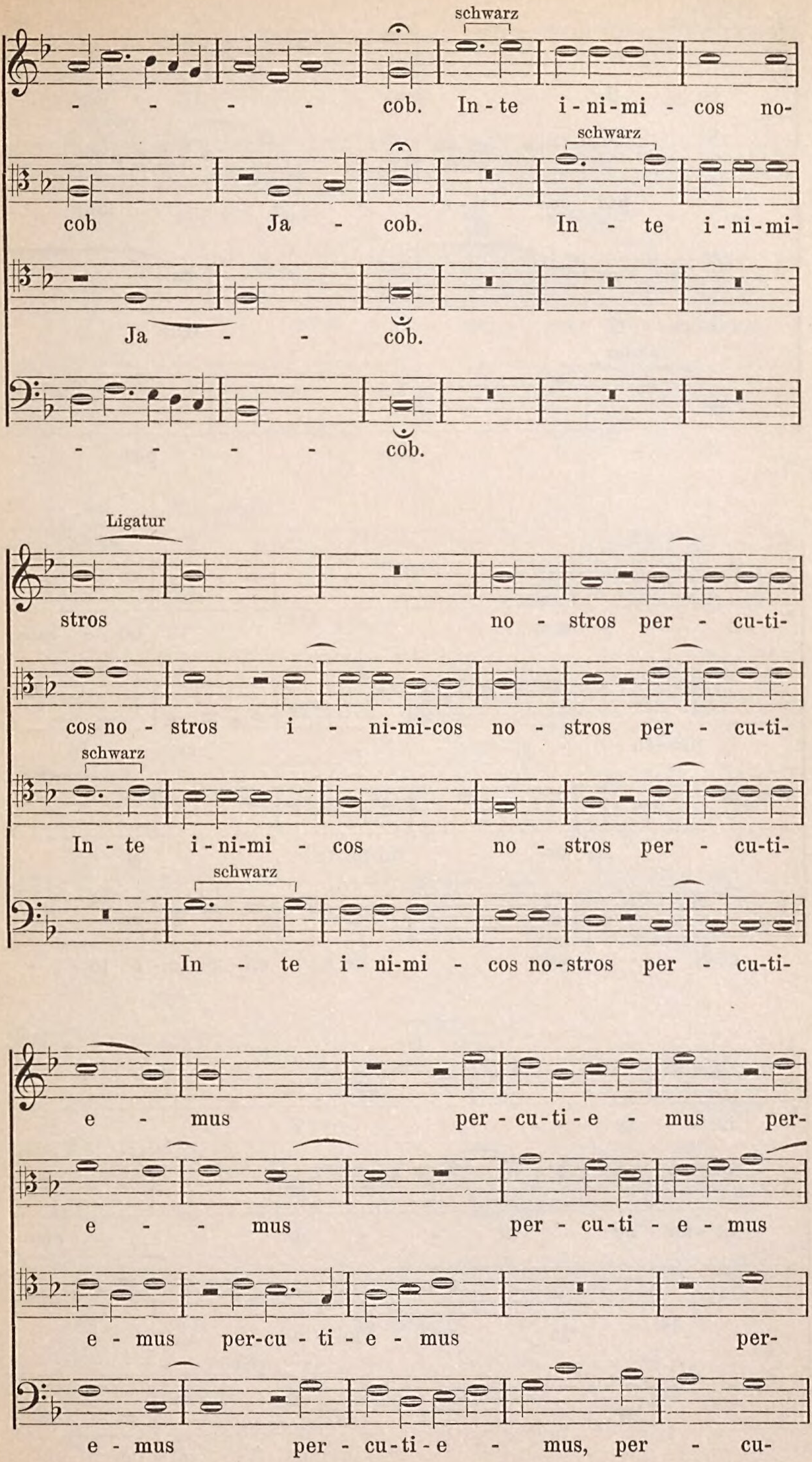
Tertia pars.



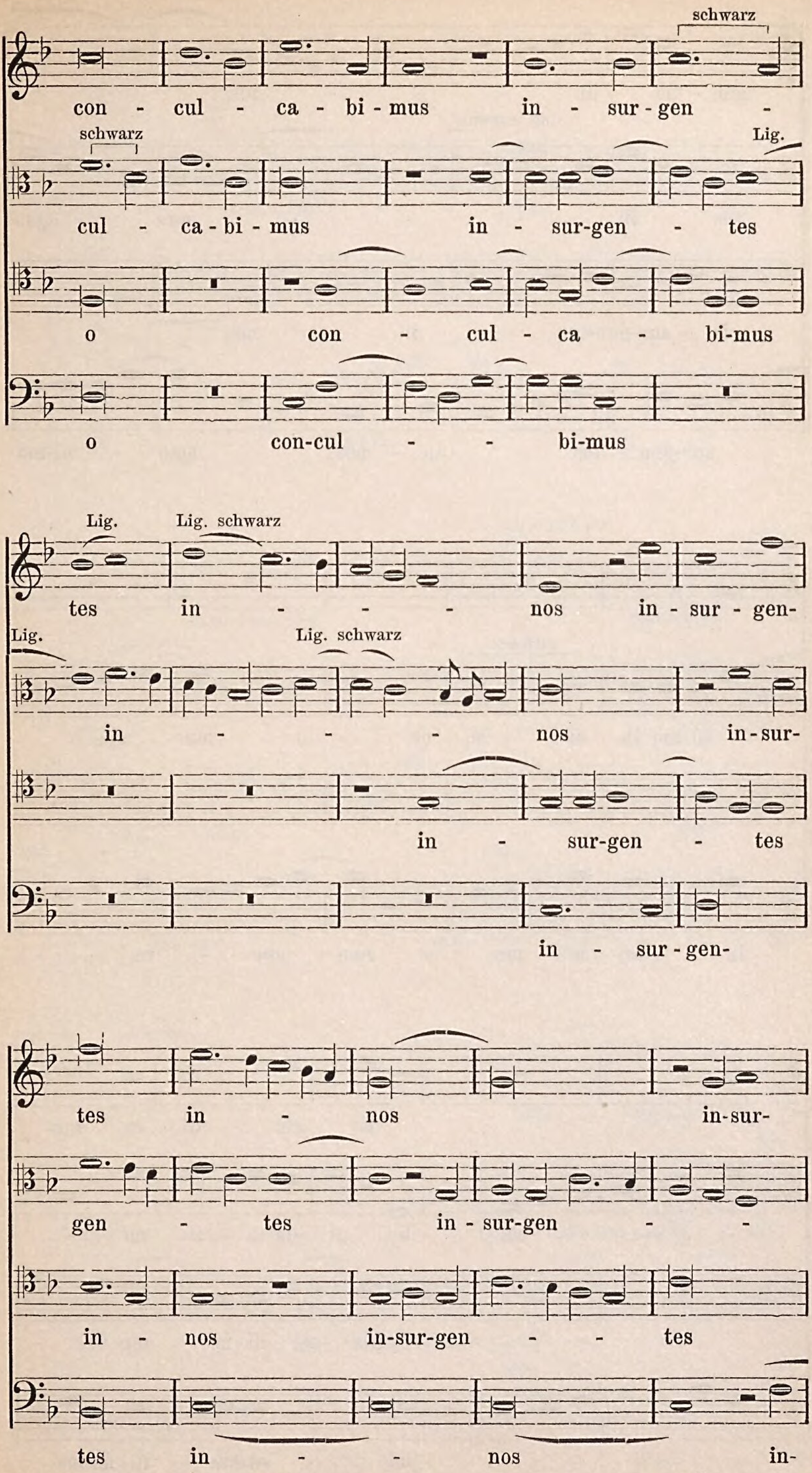
Tu es rex me - us De - us, man-
schwarz
Tu es rex me - - us De - us, man-
schwarz
Tu es rex me - us De - - us, man-
schwarz
Tu es rex me - - us De - us, man-

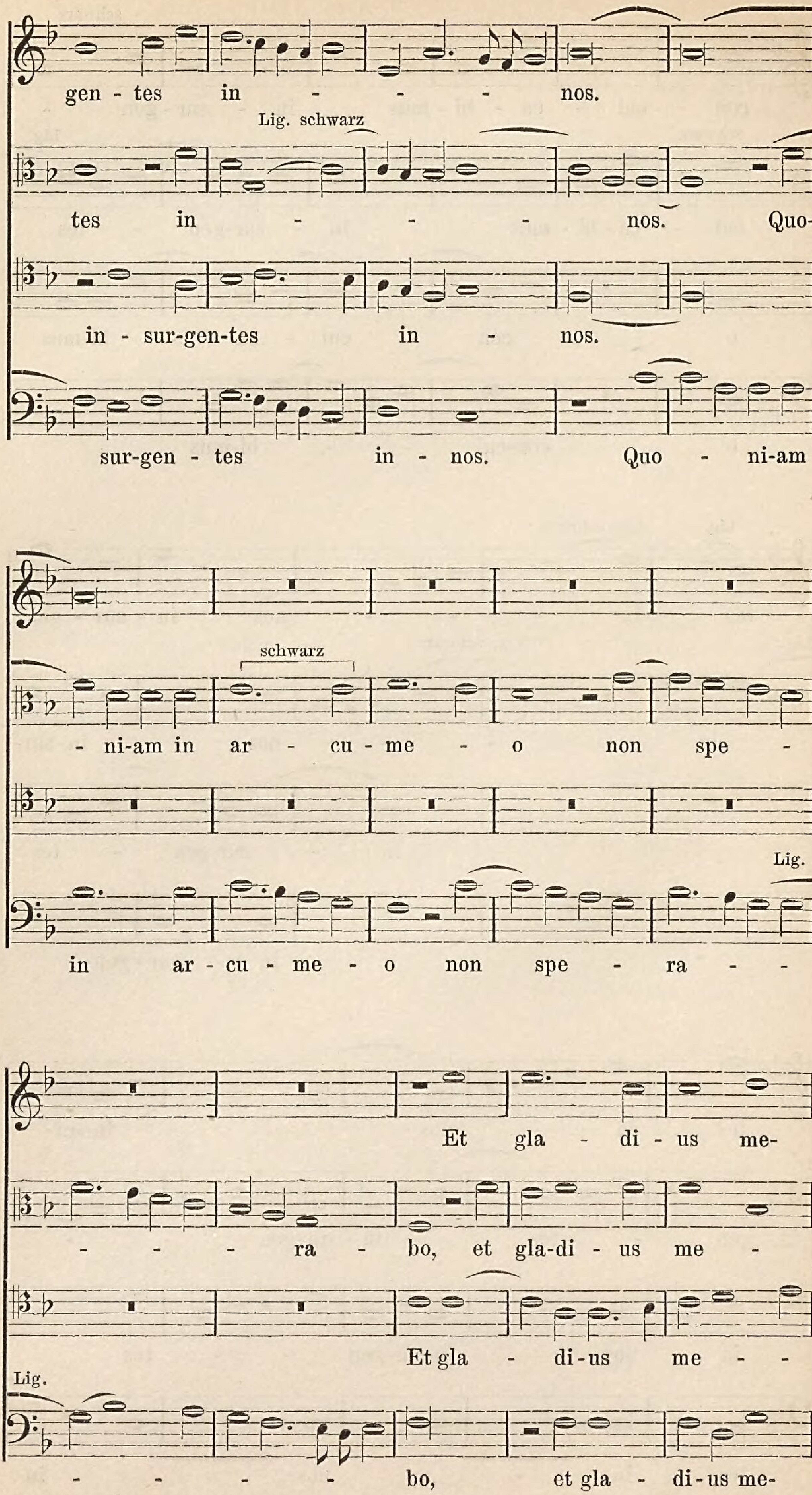


schwarz
Lig.
da sa - lu - - tem Ja -
Lig. schwarz
da sa - lu - - tem Ja - -
Lig.
Lig.
da sa - lu - tem Ja - cob
da sa - lu - tem Ja - - - -

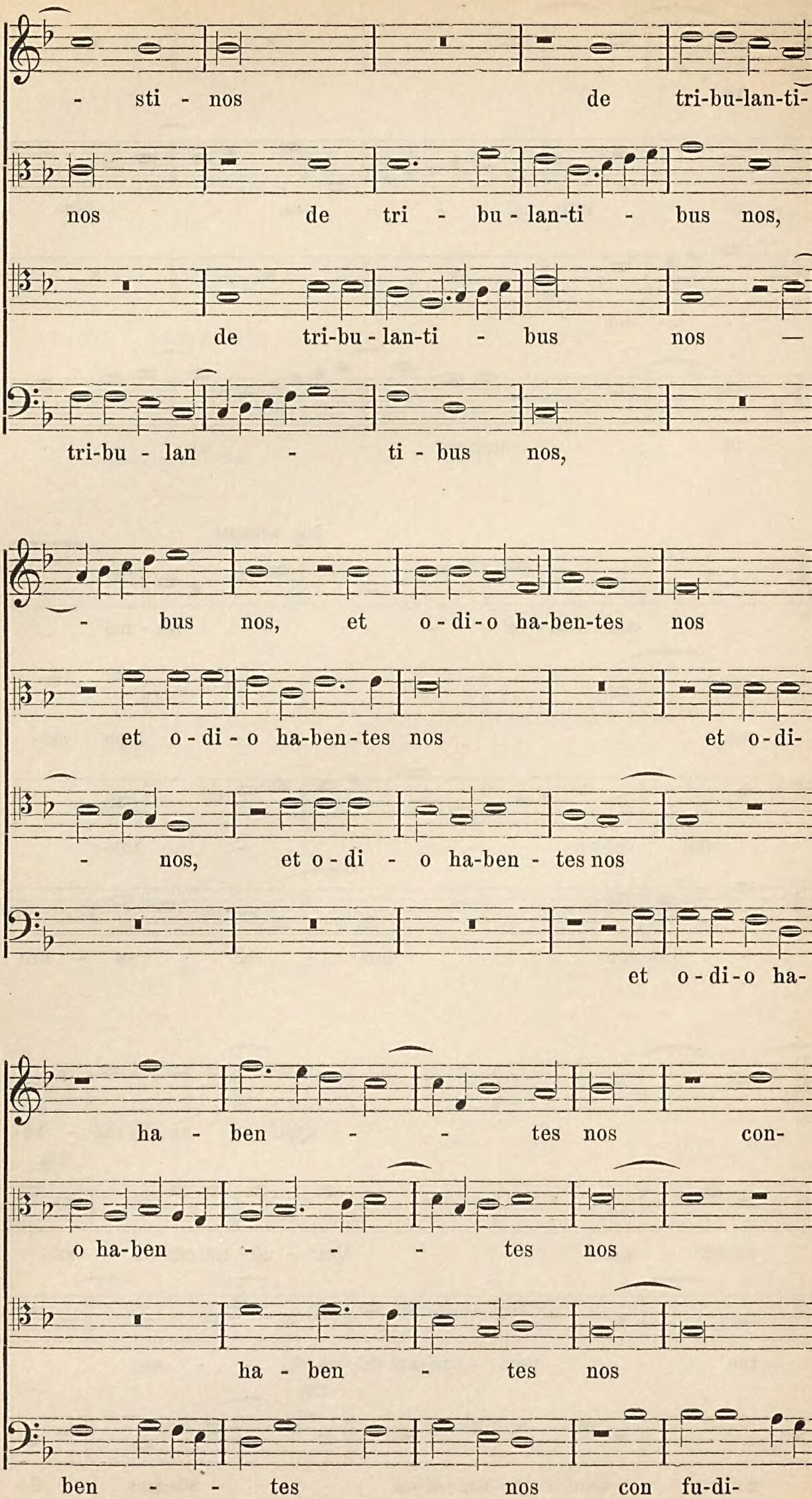

schwarz
- - - - cob. In - te i - ni - mi - cos no-
schwarz
cob Ja - cob. In - te i - ni - mi-
Ja - - cob.
- - - - cob.
Ligatur
stros no - stros per - cu-ti-
cos no - stros i - ni-mi-cos no - stros per - cu-ti-
schwarz
In - te i - ni-mi - cos no - stros per - cu-ti-
schwarz
In - te i - ni-mi - cos no-stros per - cu-ti-
e - mus per - cu - ti - e - mus per-
e - - mus per - cu - ti - e - mus
e - mus per-cu - ti - e - mus per-
e - mus per - cu - ti - e - mus, per - cu-


cu - ti - - - - per - cu-
per - cu - ti - e - - - mus
Lig.
- cu - ti - - - mus
Ligatur
ti - e - mus per -
schwarz
ti - e - mus In no - mi-
Lig. schwarz
per - cu - ti - e - - - mus In
In no - mi-ne tu - o
cu-ti - mus in no - mi - ne tu - o tu -
Lig.
ne tu - - - o
no - mi - ne tu - - - o con-
In no - mi - ne tu - -
schwarz
- - o In no - mi - ne tu-


schwarz
con - cul - ca - bi - mus in - sur - gen -
schwarz
Lig.
cul - ca - bi - mus in - sur-gen - tes
o con - cul - ca - bi-mus
o con-cul - - bi-mus
Lig.
Lig. schwarz
tes in - - - nos in - sur - gen-
Lig.
Lig. schwarz
in - - - nos in - sur-
in - sur-gen - tes
in - sur - gen-
tes in - nos in-sur-
gen - tes in - sur-gen - -
in - nos in-sur-gen - - tes
tes in - - nos in-


gen - tes in - - - nos.
Lig. schwarz
tes in - - - nos. Quo-
in - sur-gen-tes in - nos.
sur-gen - tes in - nos. Quo - ni-am
schwarz
- ni-am in ar - cu - me - o non spe -
Lig.
in ar - cu - me - o non spe - ra - -
Et gla - di - us me-
- - - ra - bo, et gla-di - us me -
Et gla - di-us me - -
Lig.
- - - - bo, et gla - di-us me-

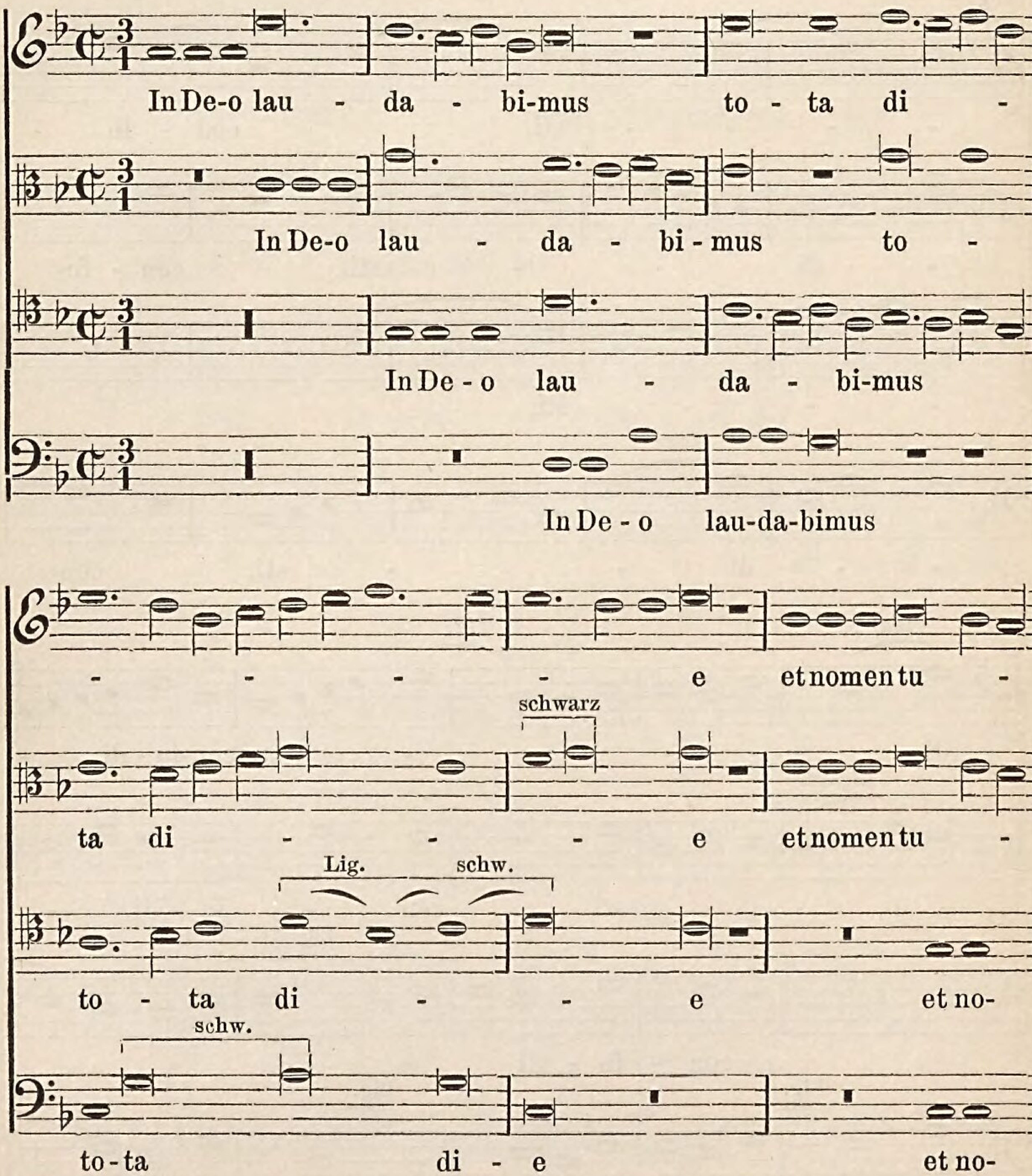

us
us non sal - - va - - bit-
- - us
us non sal - - va - -
Lig. schwarz
non sal - va - - - bit - me
me non sal-
non sal-va - - - bit-
- bit-me non - sal - va - bit-
Quo - ni-am sal - va-
Lig.
va-bit - me Quo - ni - am sal-va - sti-
me Quo - ni-am sal - va-sti - - nos
Lig.
me Quo - ni - am sal-va - - sti-nos de


- sti - nos de tri-bu-lan-ti-
nos de tri - bu - lan-ti - bus nos,
de tri-bu - lan-ti - bus nos —
tri-bu - lan - ti - bus nos,
- bus nos, et o - di - o ha-ben-tes nos
et o - di - o ha-ben - tes nos et o - di-
- nos, et o - di - o ha-ben - tes nos
et o - di - o ha-
ha - ben - - tes nos con-
o ha-ben - - - tes nos
ha - ben - tes nos
ben - - tes nos con fu-di-


Lig.
Lig.
fu - di - sti con - fu-di - -
Lig.
con - fu - - di - sti con-fu-
Lig.
con - fu - di - sti con - fu - di - -
- - sti con - fu - di - sti con - fu - -
Lig.
- - - - sti, con - fu -
- di - - sti, con - fu-
- - - sti,
Lig.
- - di - - - sti, con-
Lig.
Lig.
di - - - - sti con-fu - di -
Ligatur
- di - - sti con - fu - di -
Lig.
con - fu - di - - - -
Lig.
Lig.
fu - di - - - - - -



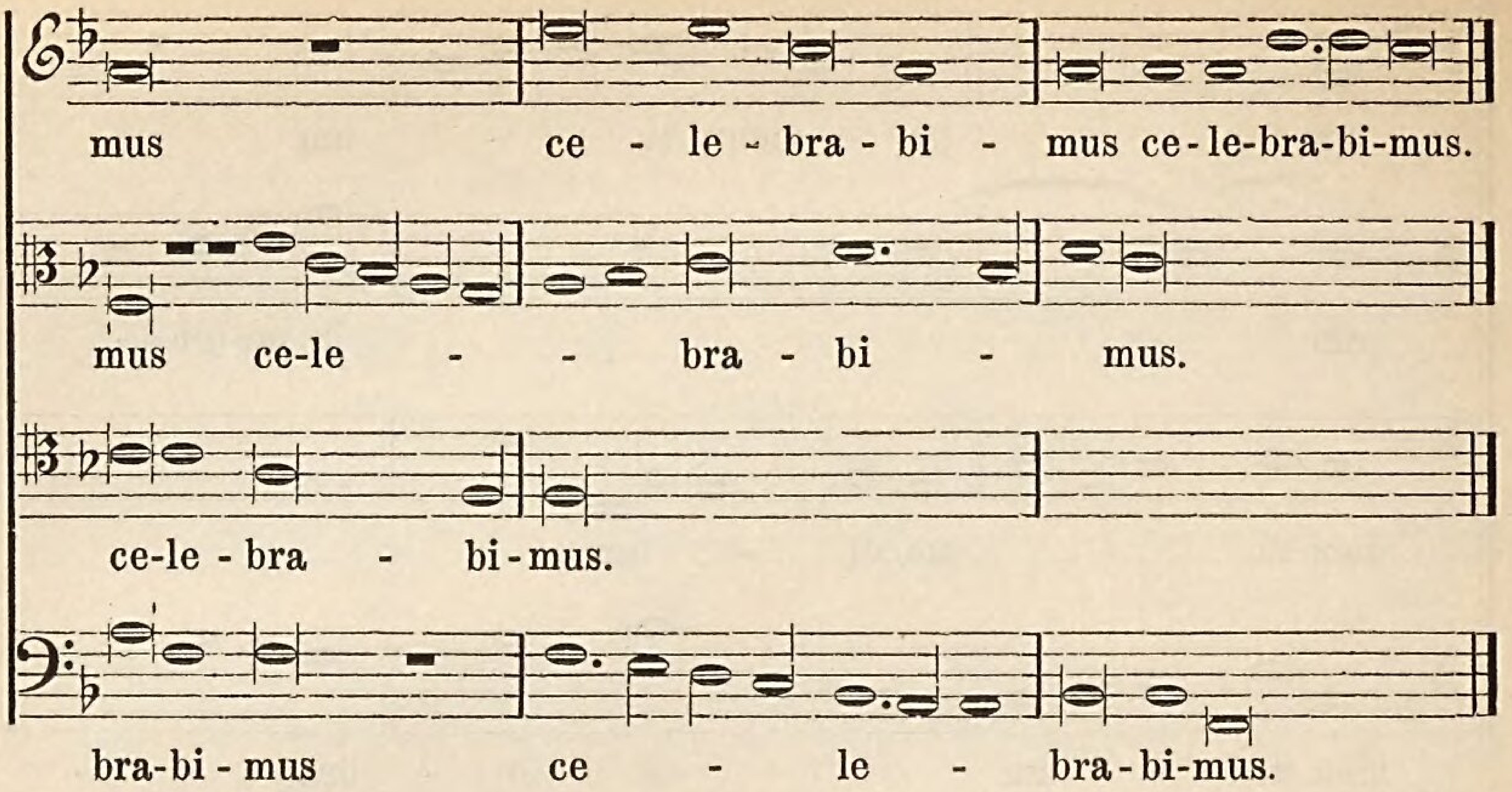
Quarta pars.*)



*) Verderbte Überlieferung.


um no - men tu - um
um in ae-ter -
men tu - um tu - um
men tu - um ce - le - bra -
in ae - ter - - num
- - num in ae-ter - num ce -
schw.
in ae - ter - num ce - le-
schwarz Lig. schwarz
- - - bi - mus ce - le - bra-
Lig.
ce - le-bra - bi-mus ce-le - bra - - bi-
schwarz
le - bra - - bi - mus, ce-le - bra - bi-
bra - - bi - mus ce-le - bra-bi-mus,
schwarz schwarz *)
- - - - - bi-mus, ce - le-

*) Hemiolen.

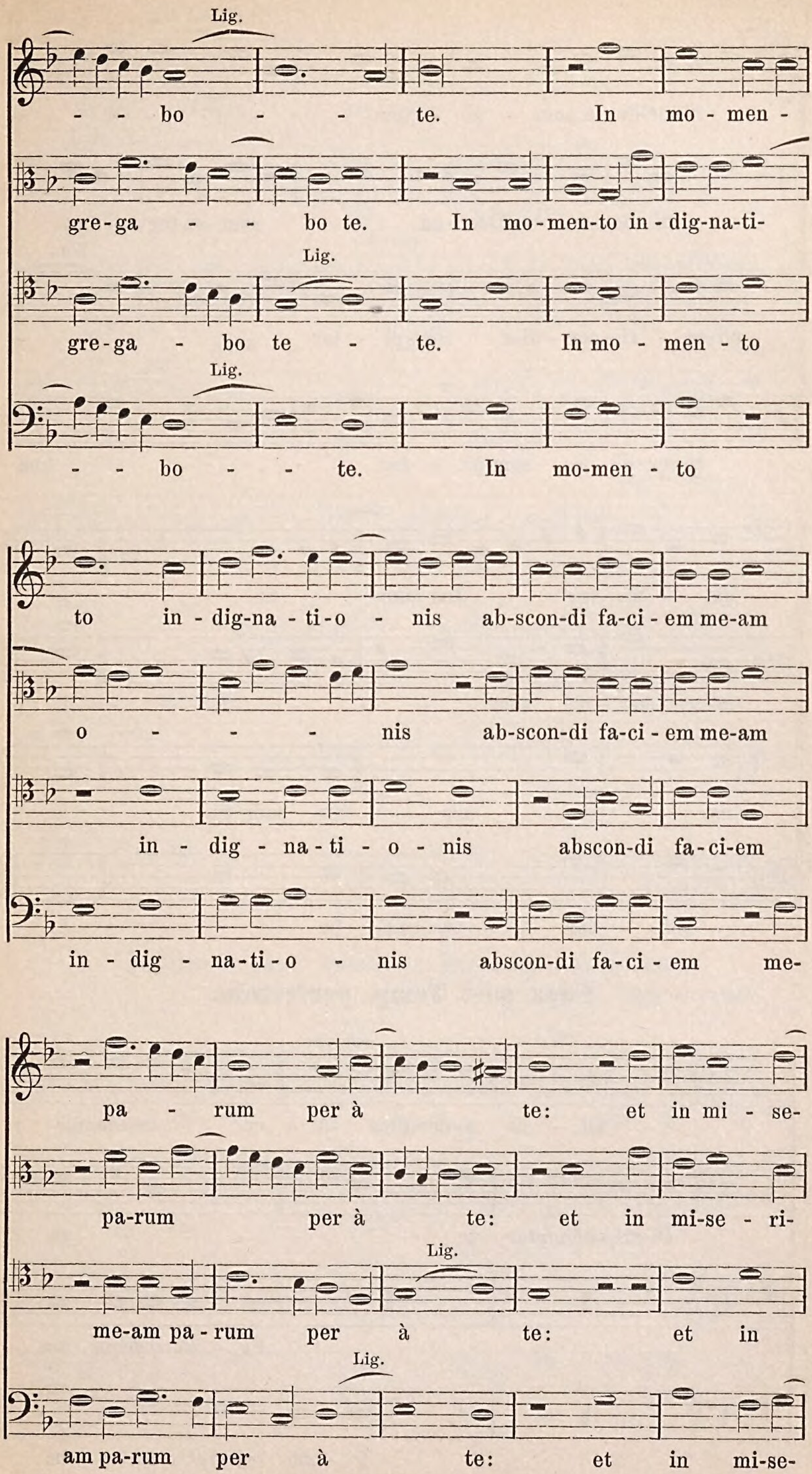


Sequitur Candicum aliud.

Pars prima.

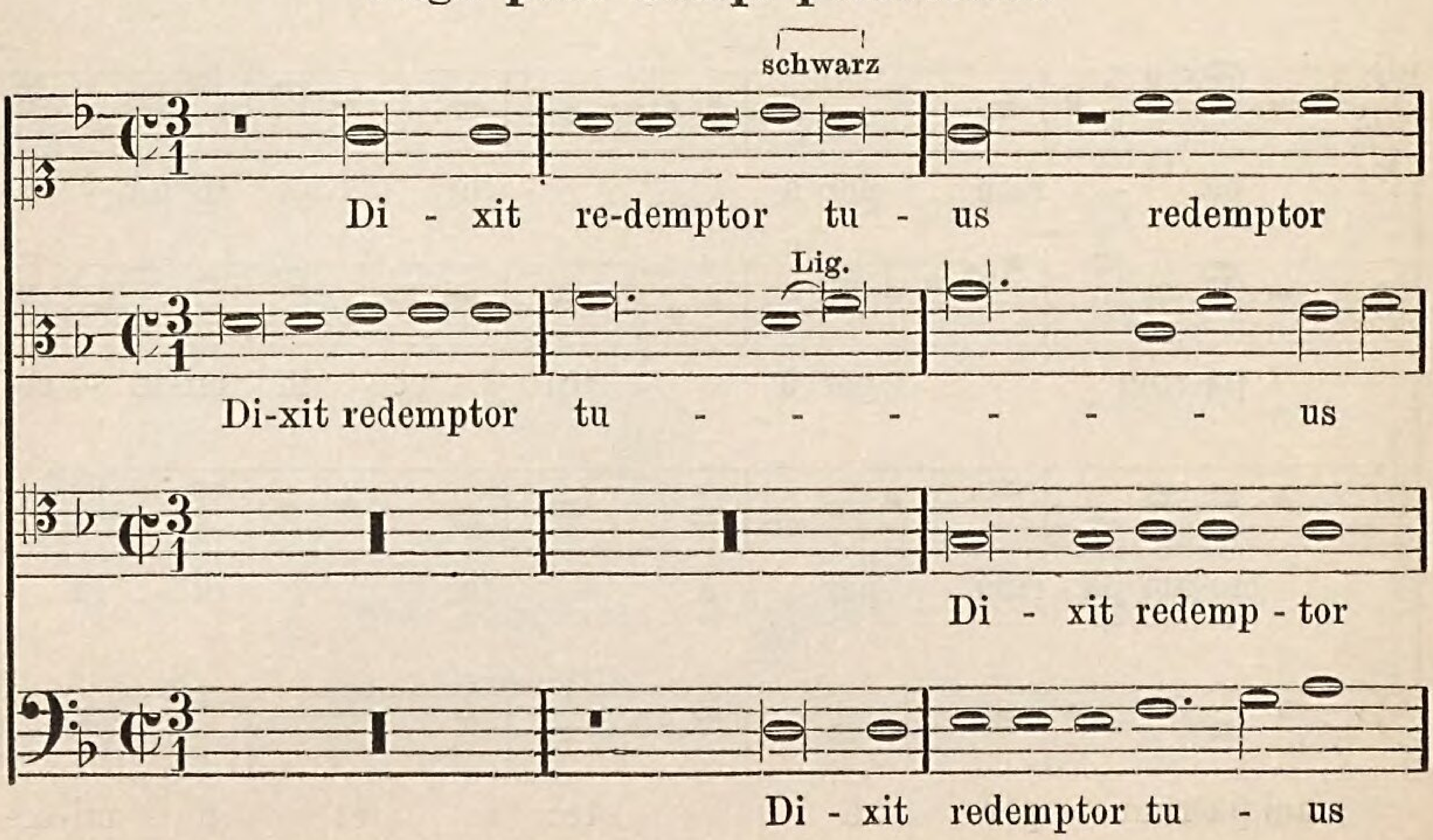
Tenor ex Bass: in Epidiatess: post Semibre: Esa 54.




Lig.
- - bo - - te. In mo - men -
gre-ga - - bo te. In mo-men-to in-dig-na-ti-
Lig.
gre-ga - bo te - te. In mo - men - to
Lig.
- - bo - - te. In mo-men - to
to in - dig-na - ti-o - nis ab-scon-di fa-ci - em me-am
o - - - nis ab-scon-di fa-ci - em me-am
in - dig - na - ti - o - nis abscon-di fa-ci-em
in - dig - na-ti-o - nis abscon-di fa-ci - em me-
pa - rum per à te: et in mi - se-
pa-rum per à te: et in mi-se - ri-
Lig.
me-am pa - rum per à te: et in
Lig.
am pa-rum per à te: et in mi-se-



Fuga post Temp. perfectum.



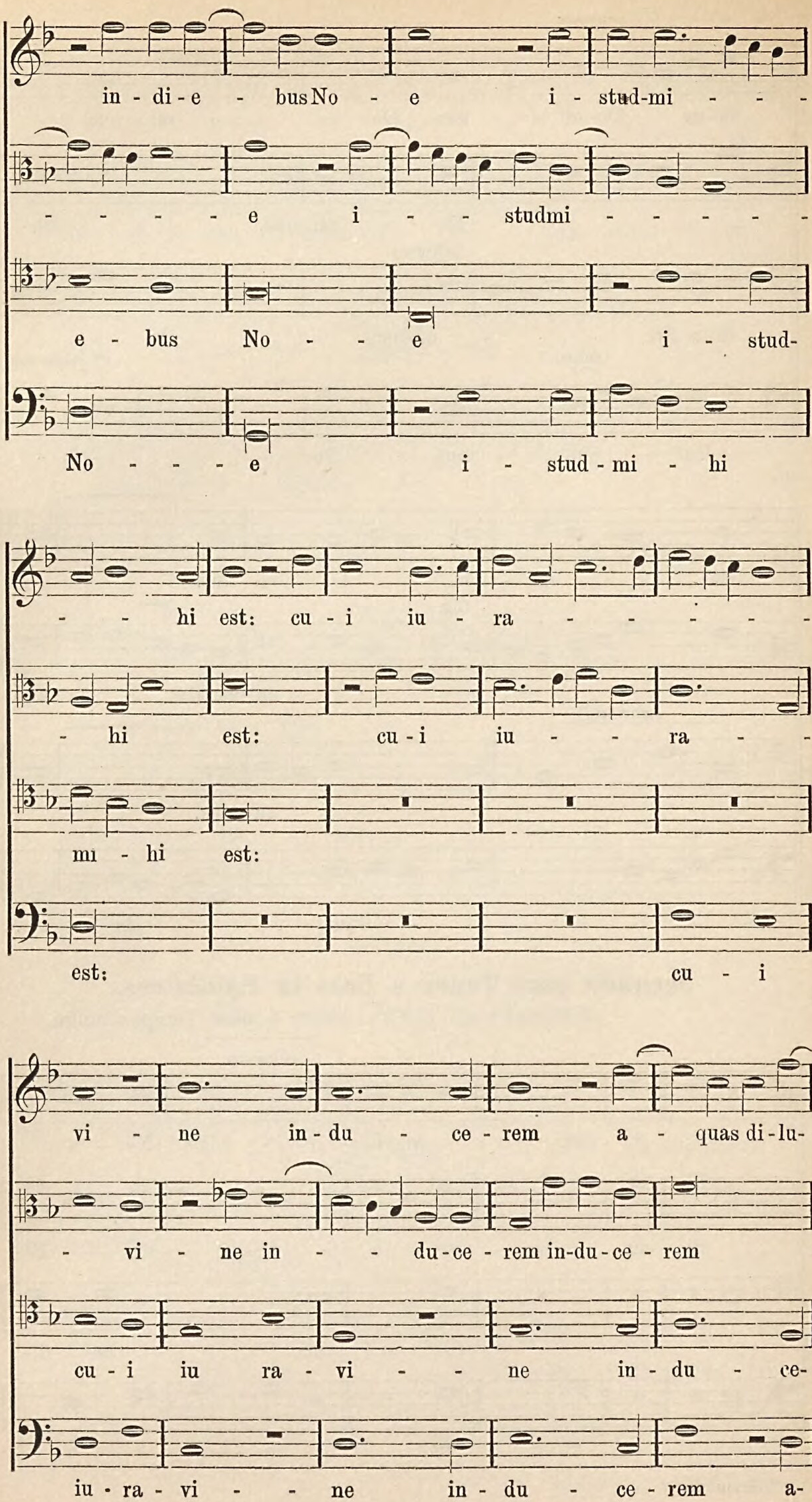


Secunda pars Tenor e Bass in Epidiatess.

post Tempus unum.



*) Hemiolen.


in - di - e - bus No - e i - stud-mi - - -
- - - - e i - - studmi - - - - -
e - bus No - - e i - stud-
No - - - e i - stud - mi - hi
- - hi est: cu - i iu - ra - - - - - -
- hi est: cu - i iu - - ra - -
mi - hi est:
est: cu - i
vi - ne in - du - ce - rem a - quas di - lu-
- vi - ne in - - du - ce - rem in - du - ce - rem
cu - i iu ra - vi - - ne in - du - ce-
iu - ra - vi - - ne in - du - ce - rem a-


- - vi - i a - quas di - lu - vi - i ul - tra
a - quas di - lu - - vii ul - tra su - -
rem a - quas di - lu - vi - i ul - -
quas di - lu - vi - i ul - tra su - - -
su - pra ter - - - - - - - - - ram: sic
- - pra ter - - ram: sic
tra su - pra ter - - vam:
pra ter - - ram: sic
iu - ra - - vi ut non i-
iu - ra - - - - - - vi, ut non
sic iu - ra - bi ut non i-
iu - ra - vi ut non i - ra - scar

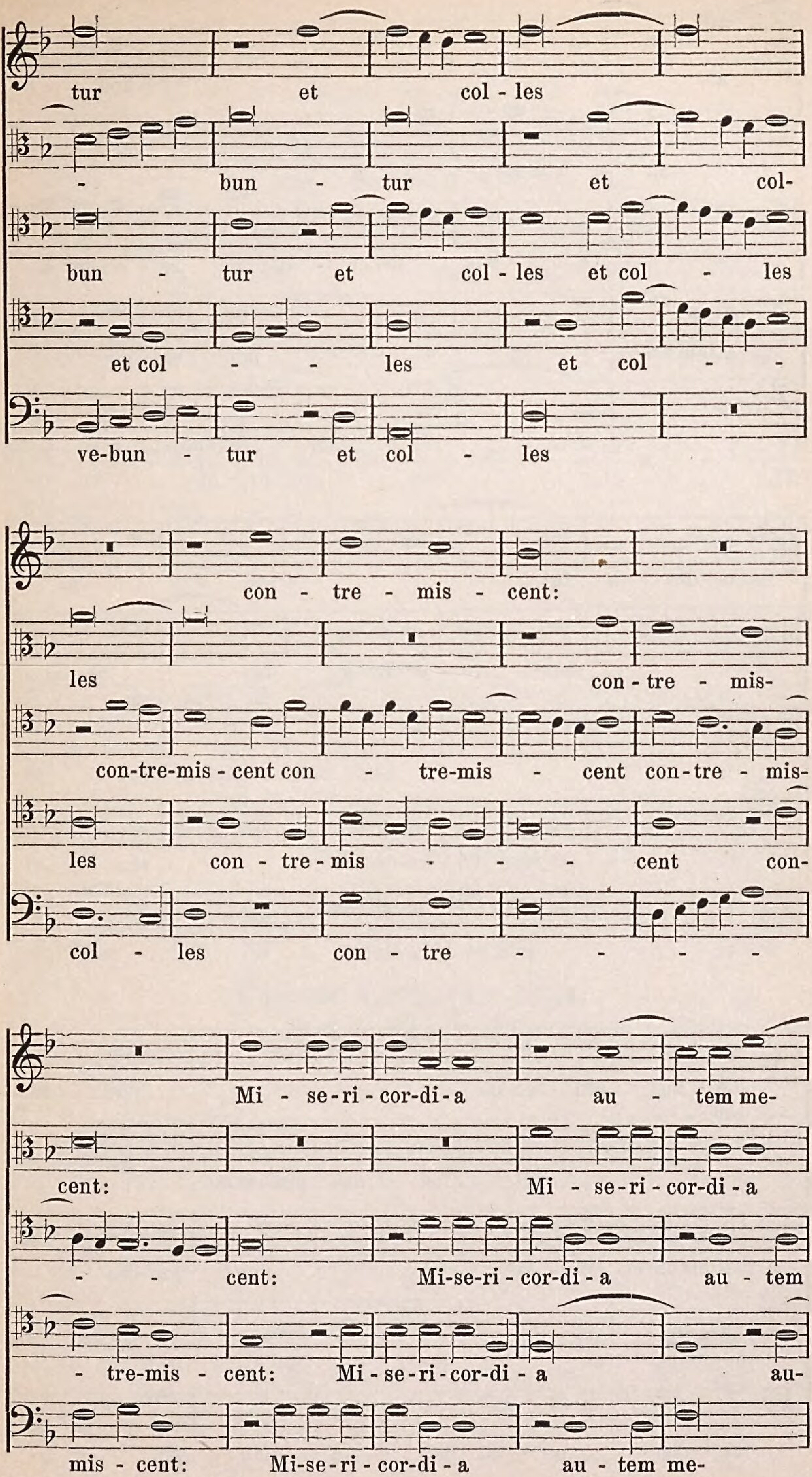

ra - scar ti - - - - - bi non
i - ra - scar ti - bi non i-
ra - scar ti - - - - - - - bi
Ligatur
ti - - - - - - - - bi ti-
- - i - ra - scar ti - bi et non in cre-pem-
ra - scar ti - - bi et non in cre-pem-
ti - - - bi
- - bi ti - - bi. Et non
te et non in - cre - pem - te
schwarz
te, et non in - crepem-te, et non in - crepemte.
et non in - crepem - - - te
schwarz
in-cre-pem - - te, et non in-crepem-te.

Tertia pars.

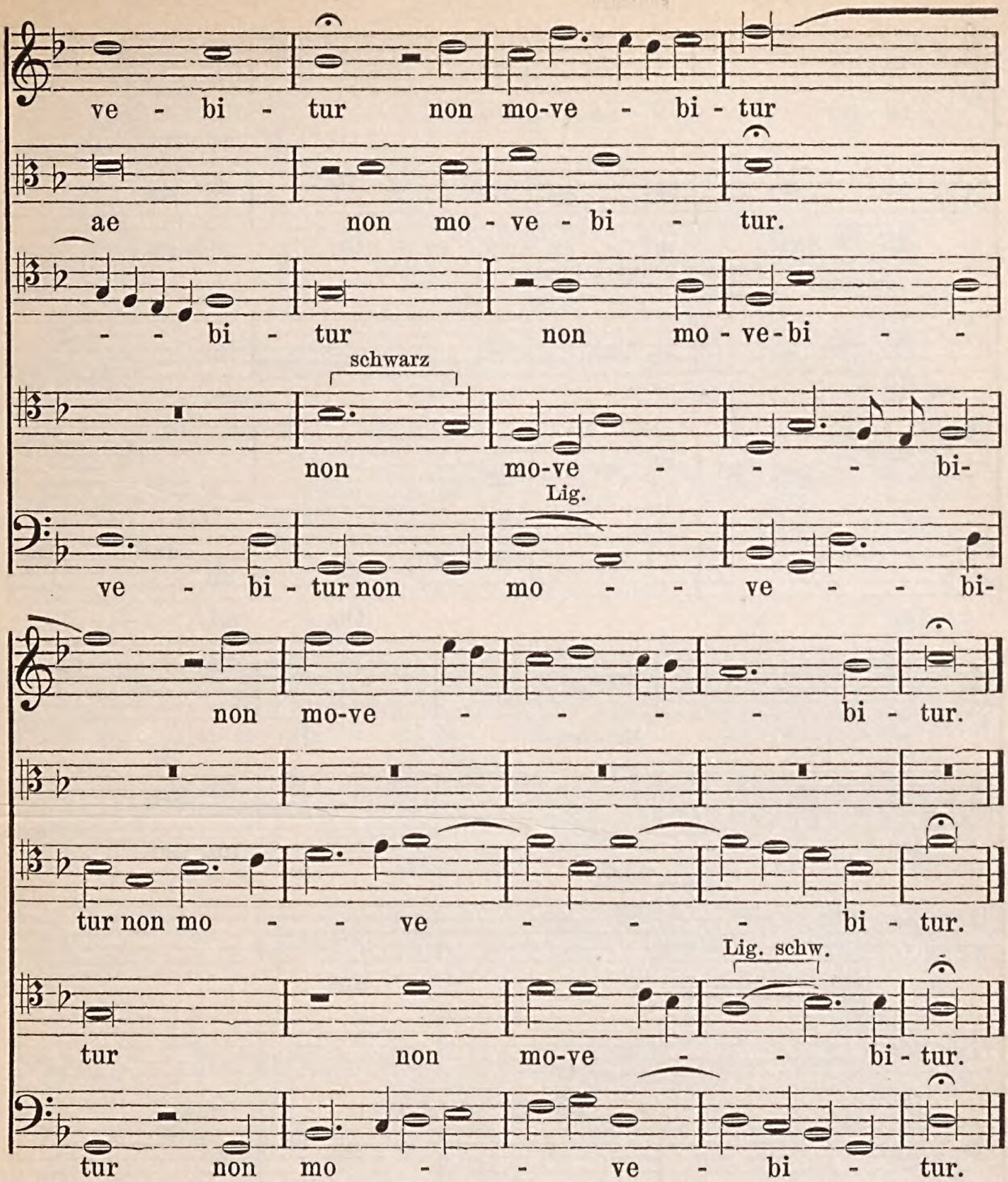
Altus ex Dis. in subdiatess.




- - - - - ve - - - - - - bun - - - -
mo - - - - - - - ve - - - - -
- - - - - tur com - - mo - ve - - - bun-
- - - - - bun - - - - tur com - - - - -
- - com - mo - ve - bun - - - - tur com - -
- - - - - tur com - -
- - bun - - - - - - - tur,
tur com - mo - - - - ve - - - bun - -
- mo-ve - bun - - - tur com - me - - - -
- - mo - ve bun - - - - tur com - -
mo - - - - - - - - ve - - - - bun - -
com - - mo - - - - - - - ve-
tur, com - mo-ve - bun - tur com - mo - ve-
schwarz
ve - bun - - - - - - - - - - - - tur,
- - mo - ve - bun - - - - - tur, com - mo-

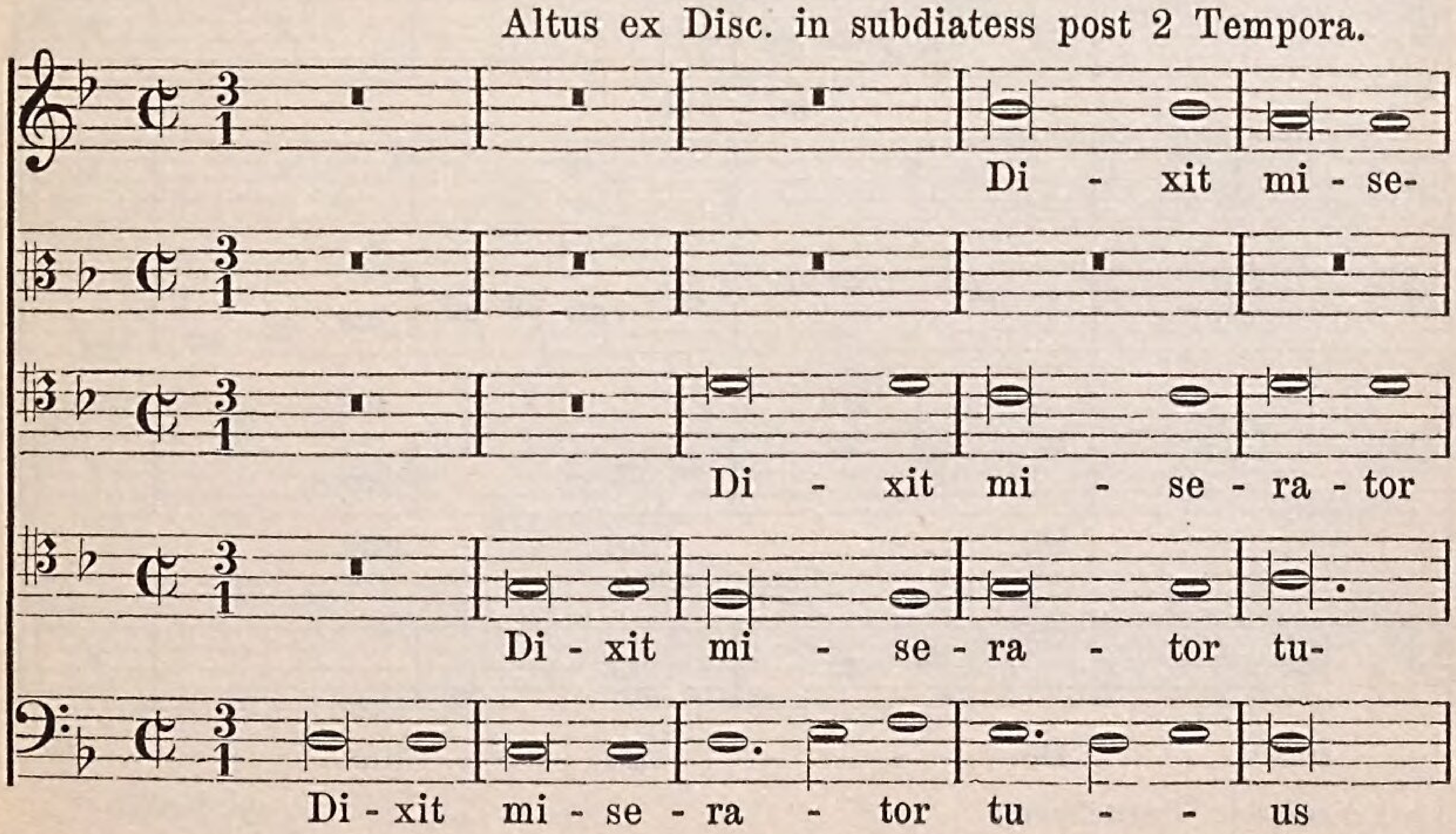

tur et col - les
- bun - tur et col-
bun - tur et col - les et col - les
et col - - les et col - -
ve-bun - tur et col - les
con - tre - mis - cent:
les con - tre - mis-
con-tre-mis - cent con - tre-mis - cent con-tre - mis-
les con - tre - mis - - - cent con-
col - les con - tre - - - -
Mi - se - ri - cor-di - a au - tem me-
cent: Mi - se - ri - cor-di - a
- - cent: Mi-se-ri - cor-di - a au - tem
- tre-mis - cent: Mi - se - ri - cor-di - a au-
mis - cent: Mi-se - ri - cor-di - a au - tem me-


a non re-
au - tem me - - a
me - - a non re-ce - det non re - ce-det à
- tem me - - a non re - ce - -
- - - a non re-ce-det à
ce-det à te: et
non re - ce-dat à te:
schwarz
te non re - ce-det á te: et
det à te non re - ce-det à te: et
te non re - ce-det à te: et
foe - dus pra - cis me - - - ae non mo-
et foe - dus pra-cis me - -
foe-dus pa-cis me - ae non mo - ve - -
foe-dus pa - cis me - ae
foe - dus pa - cis me - ae non mo - -



Duorum Temporum Fuga.

Altus ex Disc. in subdiatess post 2 Tempora.





*) Verderbte Überlieferung.

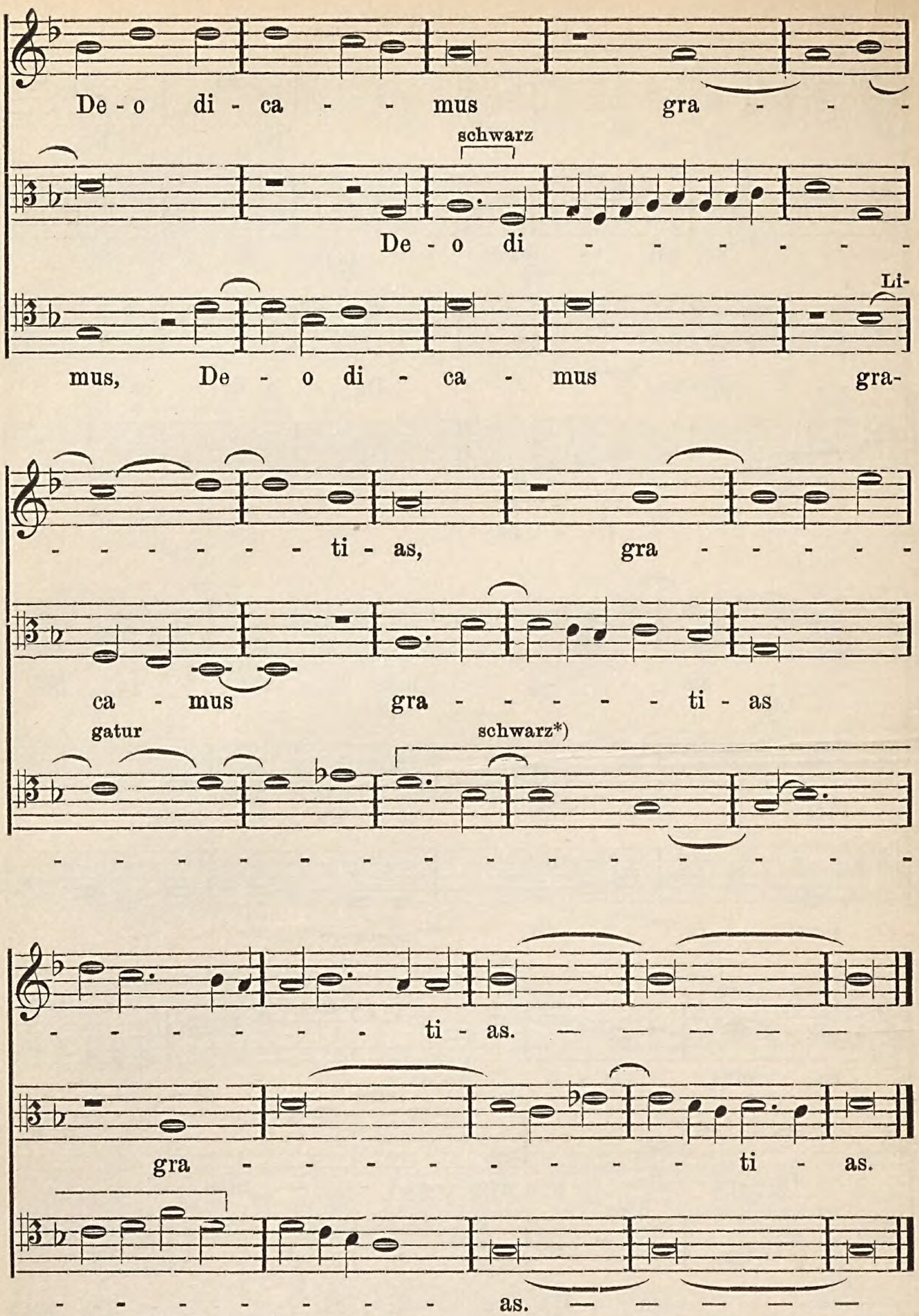
Quarta pars quatuor vocum.



*) Hemiolen.


Lig.
Lig.
me. Be - ne - di - ca - - - - - -
me sal-va - sti - me. Be - ne-
Lig.
me, Be - ne - di - ca - mus
Lig.
me sal - va-sti - me.
Be - -
De - -
mus be - ne - di - ca - - - - - - - -
Lig.
- - - di - ca - - mus be-
be - ne - - - di - ca - - - - - - -
ne - - di - - ca - - - - - -
o di - - ca - - - - - -
Lig.
mus Do - - - - mi - no, Do-
Lig.
ne - di - ca-nus Domi - no Do - - - -
Lig.
mus, Do - - - - - - - - - - -
- - - mus Do - - - - - - -
- - - mus gra - - - - - - -


Lig.
- - mi - no, De - o di - -
- - - mi - no.
Lig.
- - mi - no. De - o di - co - -
- - - - mi - no.
- - - - ti - as.
- - ca - - - mus. De - o di-
Lig.
De - - o di - ca - - mus,
mus, De - o di-ca - - - - - -
ca - mus, De - o di-ca - - - - - - -
De - o di - ca - - - mus,
- - - mus De - o di - ca - - - - mus
mus, De - o di - ca - - - - - - - mus,
Lig.
De - - o di - ca - - mus,
De-o di - ca - - - - - - - - - -

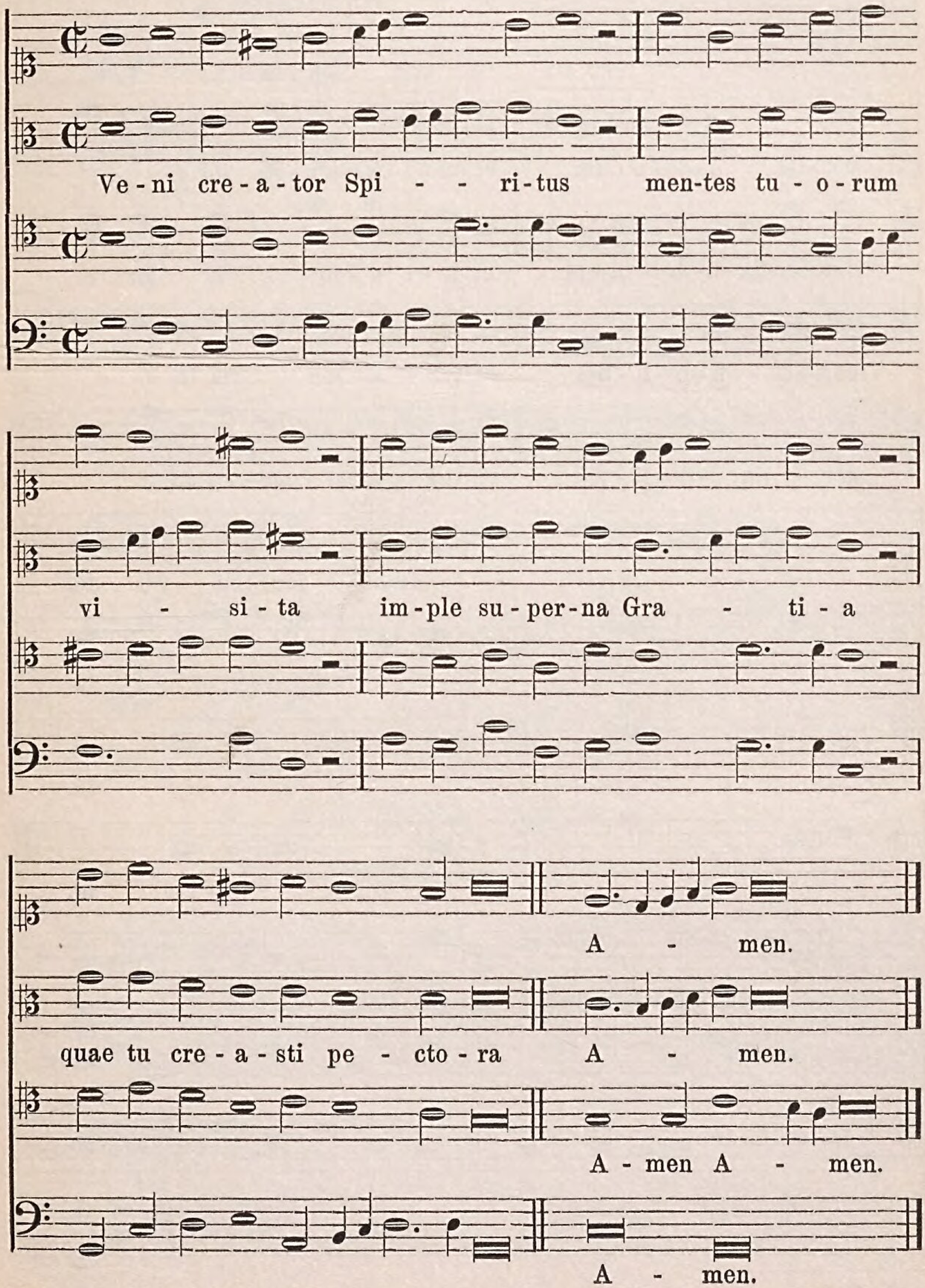


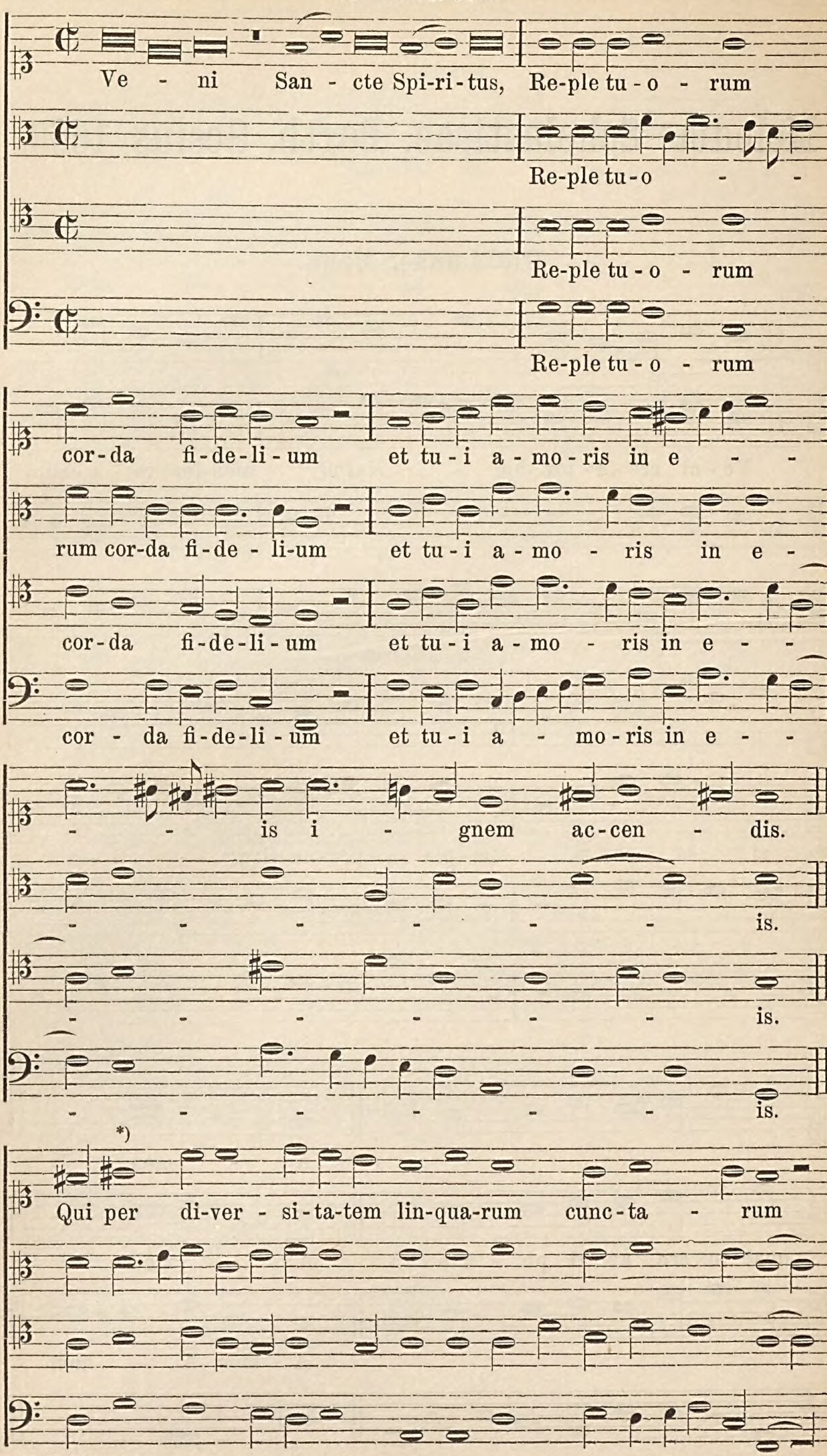
*) Hemiolen.

Finis.

Melodiae Scholasticae, Barth. Gesius 1609.

Die Lunae. Mane.



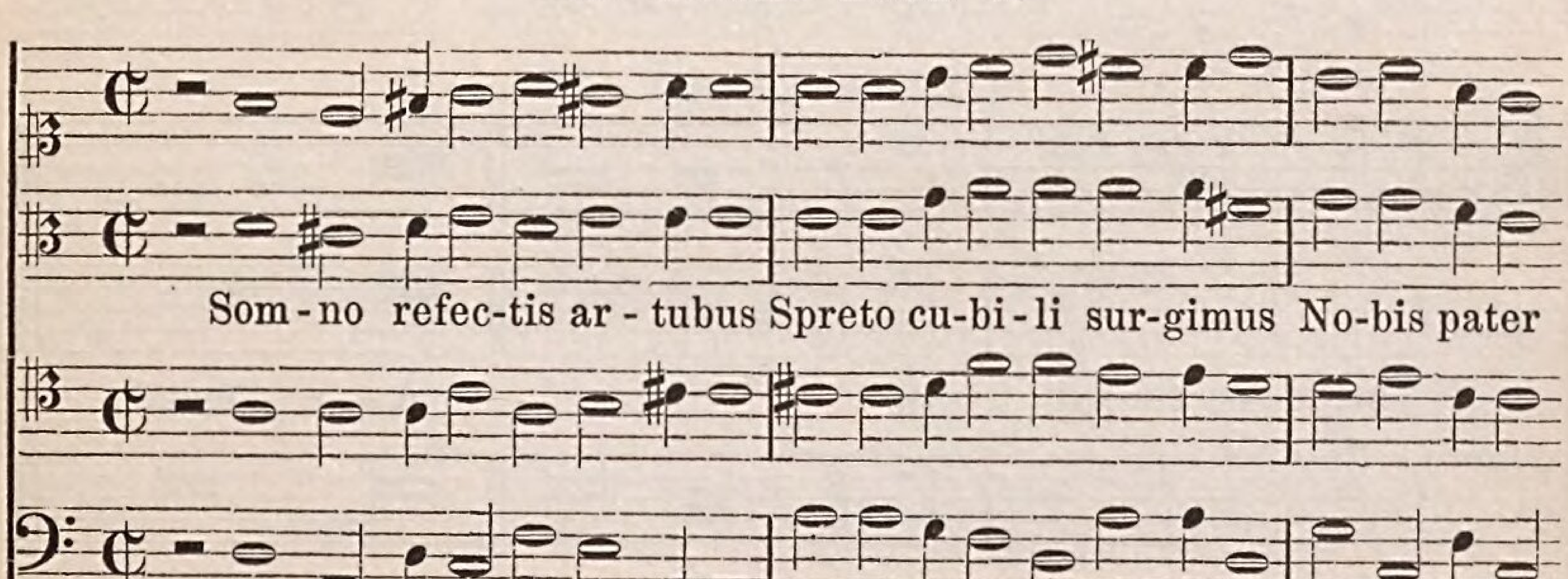

Ve - ni San - cte Spi-ri-tus, Re-ple tu - o - rum
Re-ple tu-o - -
Re-ple tu - o - rum
Re-ple tu - o - rum
cor-da fi-de-li-um et tu-i a-mo-ris in e - -
rum cor-da fi-de - li-um et tu-i a-mo - ris in e -
cor-da fi-de-li-um et tu-i a-mo - ris in e - -
cor - da fi-de-li-um et tu-i a - mo-ris in e - -
- - is i - gnem ac-cen - dis.
- - - - - - is.
- - - - - - is.
- - - - - - is.
*)
Qui per di-ver - si-ta-tem lin-qua-rum cunc-ta - rum

*) sic.



1. Modus Dorius.

Die Lunae hora 7.



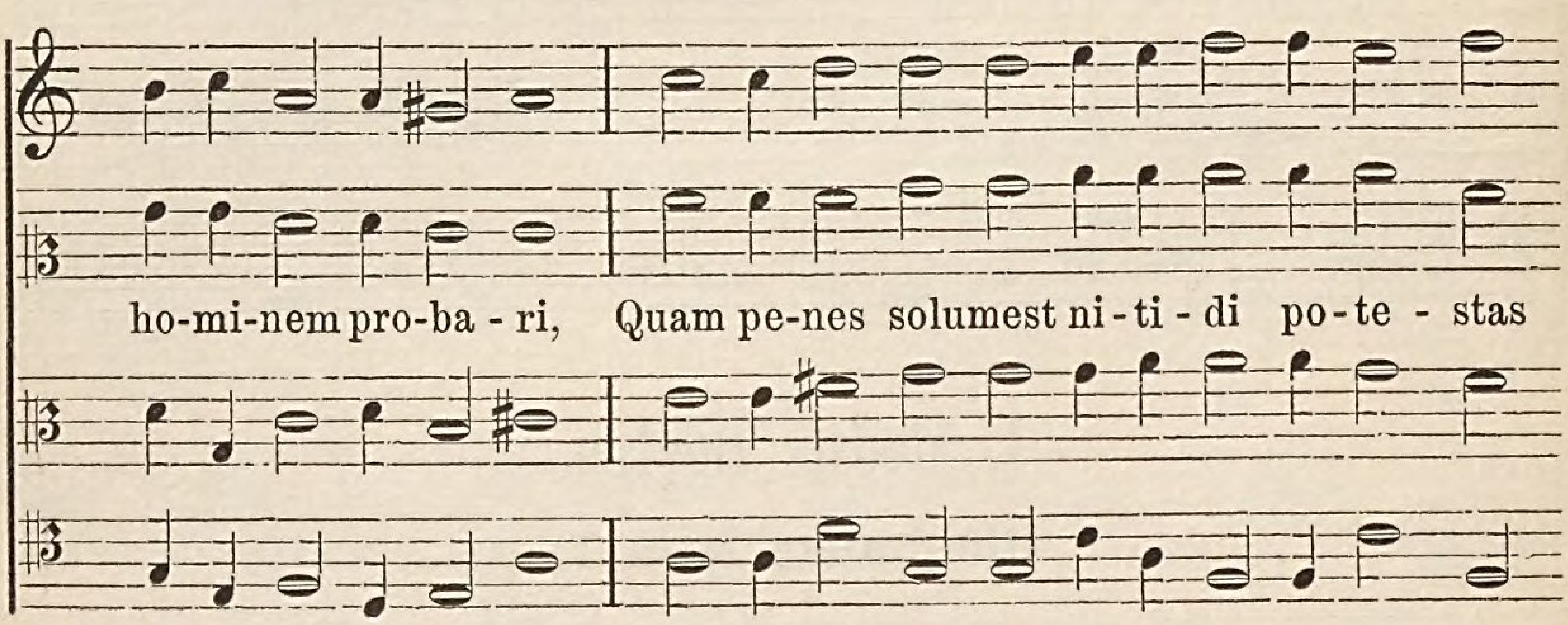
*) sic.



2. Hypodorius.

Die Lunae hora 8.

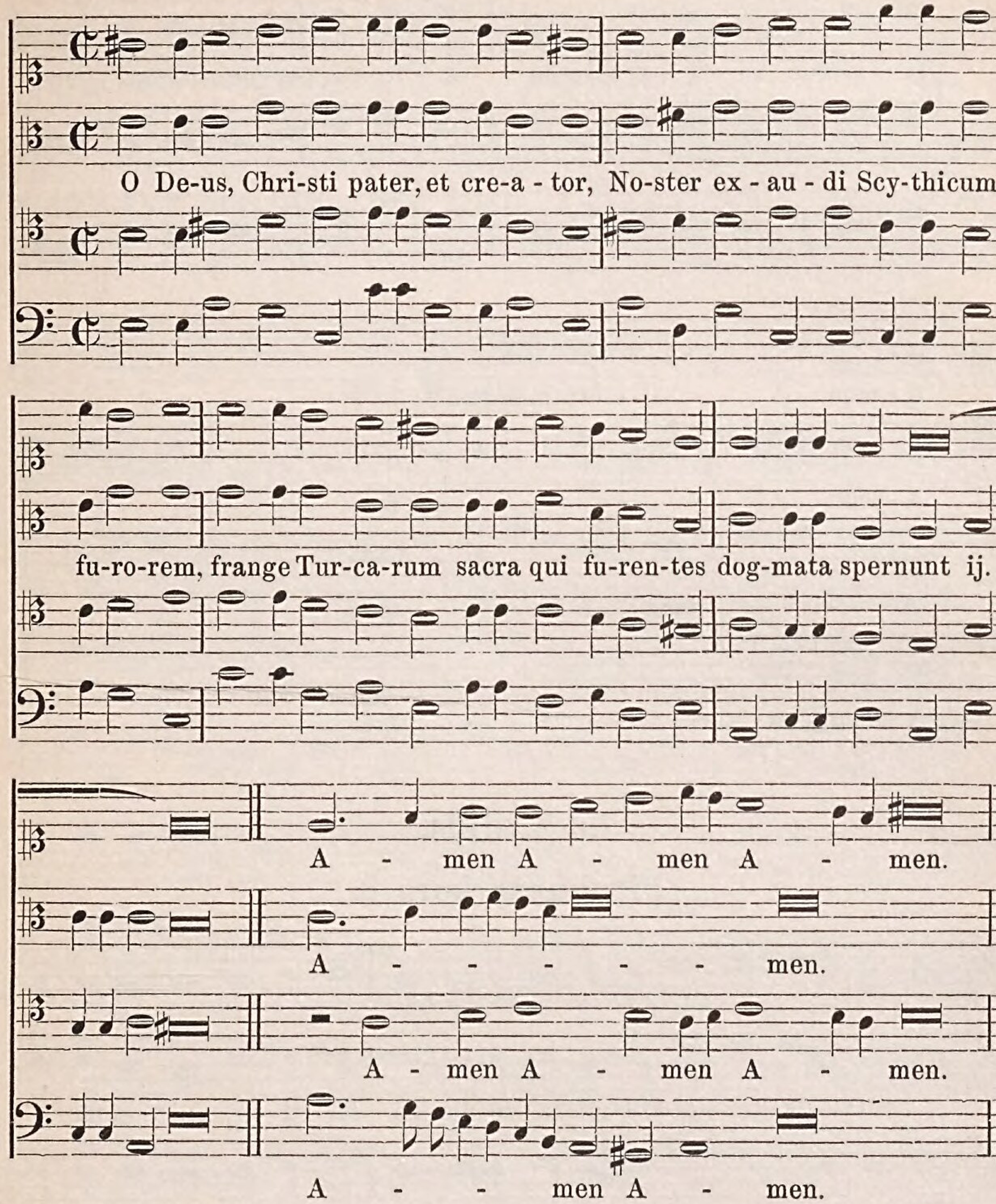






3. Phrygius.

Die Lunae hora 9.

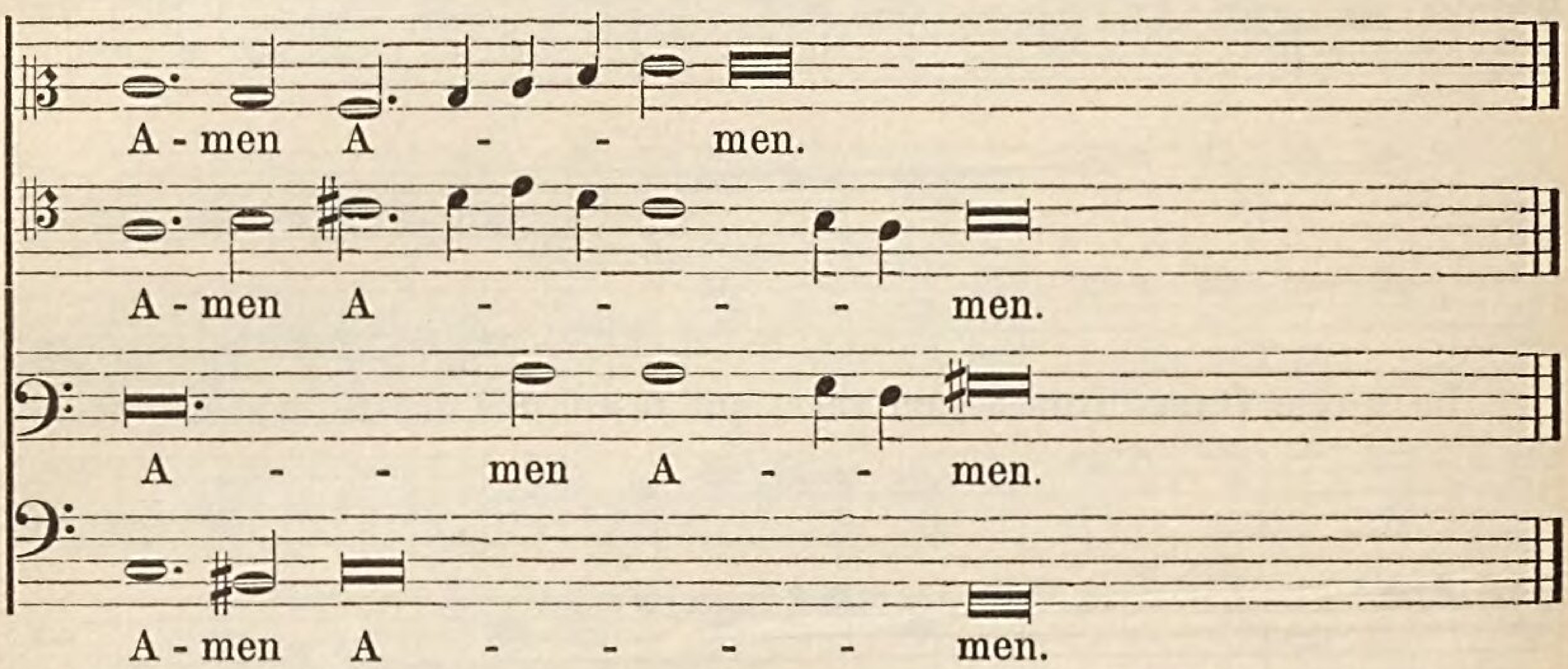


4. Hypophrygius.

Die Lunae hora 2.







5. Lydius.

Die Lunae hora 3.







4. Hypolydius.

Die Martis hora 7.

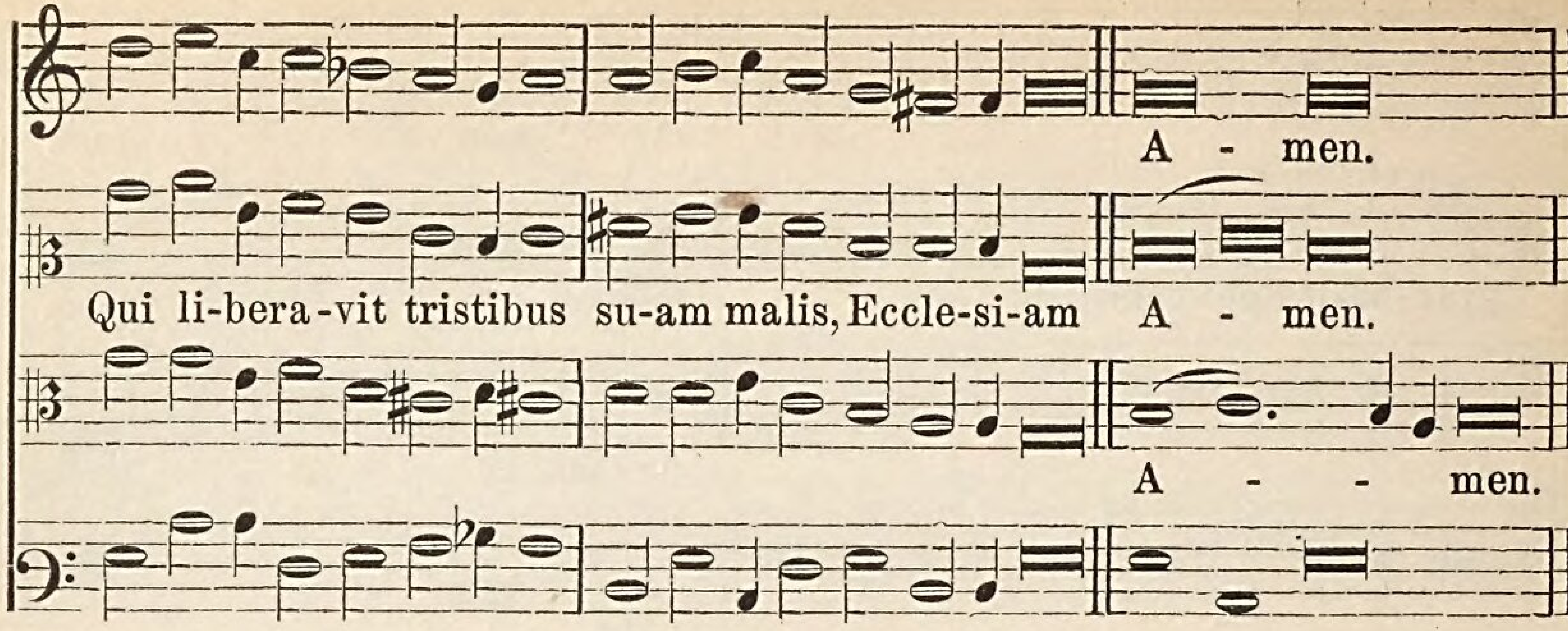




7. Mixolydius.

Die Martis hora 8.





8. Hypomixolydius.

Die Martis hora 9.



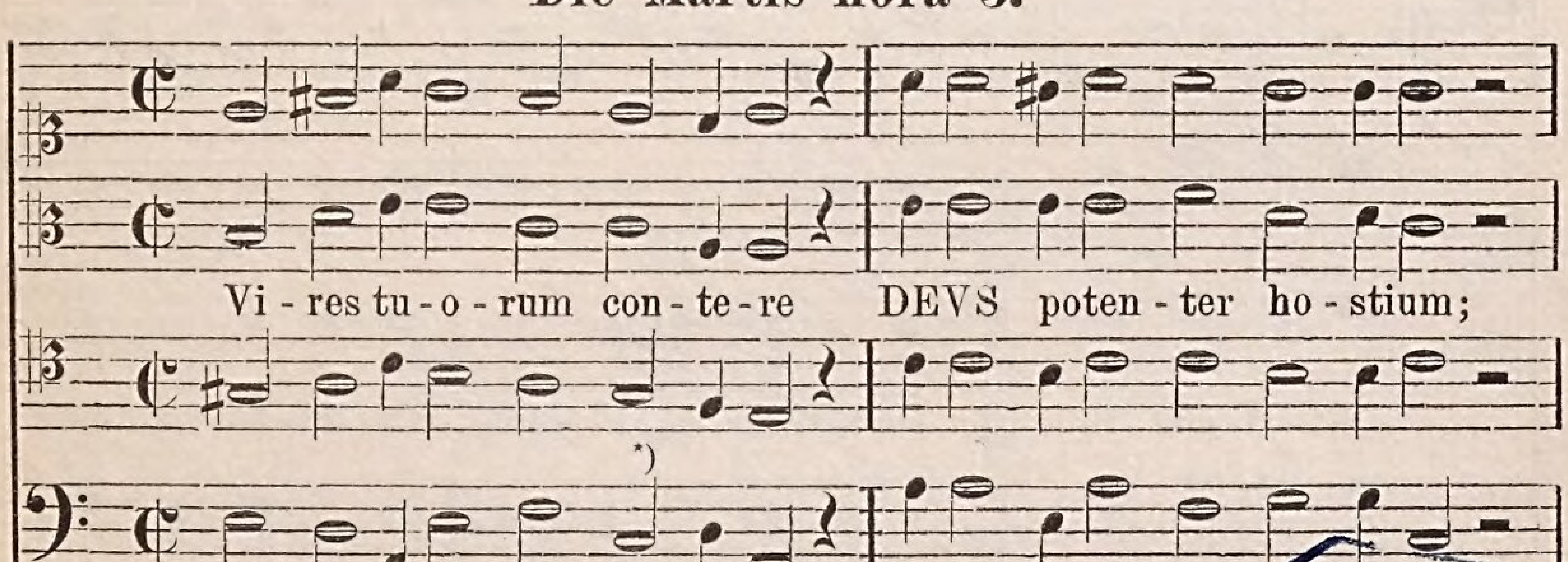
9. Aeolius.

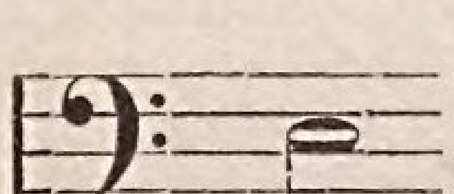
Die Martis hora 2.



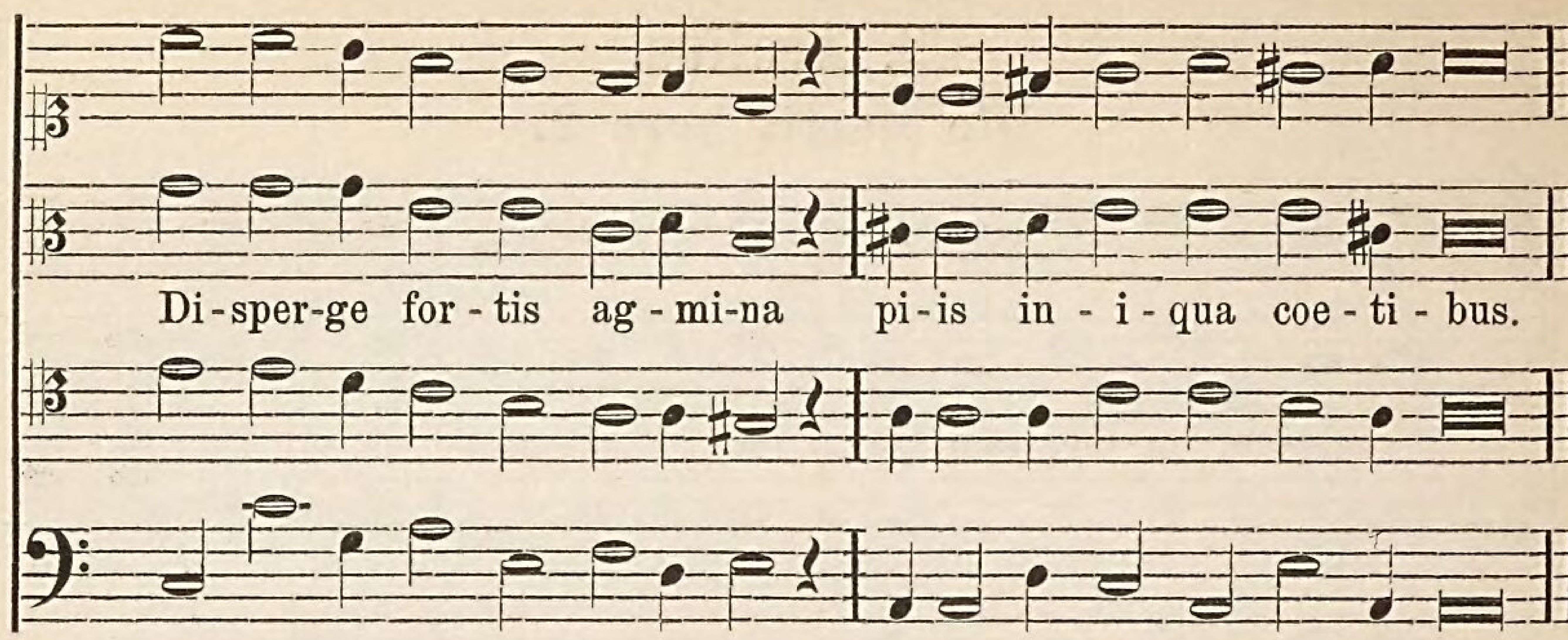
10. Hypo-Aeolius.

Die Martis hora 3.



*) Im Original 

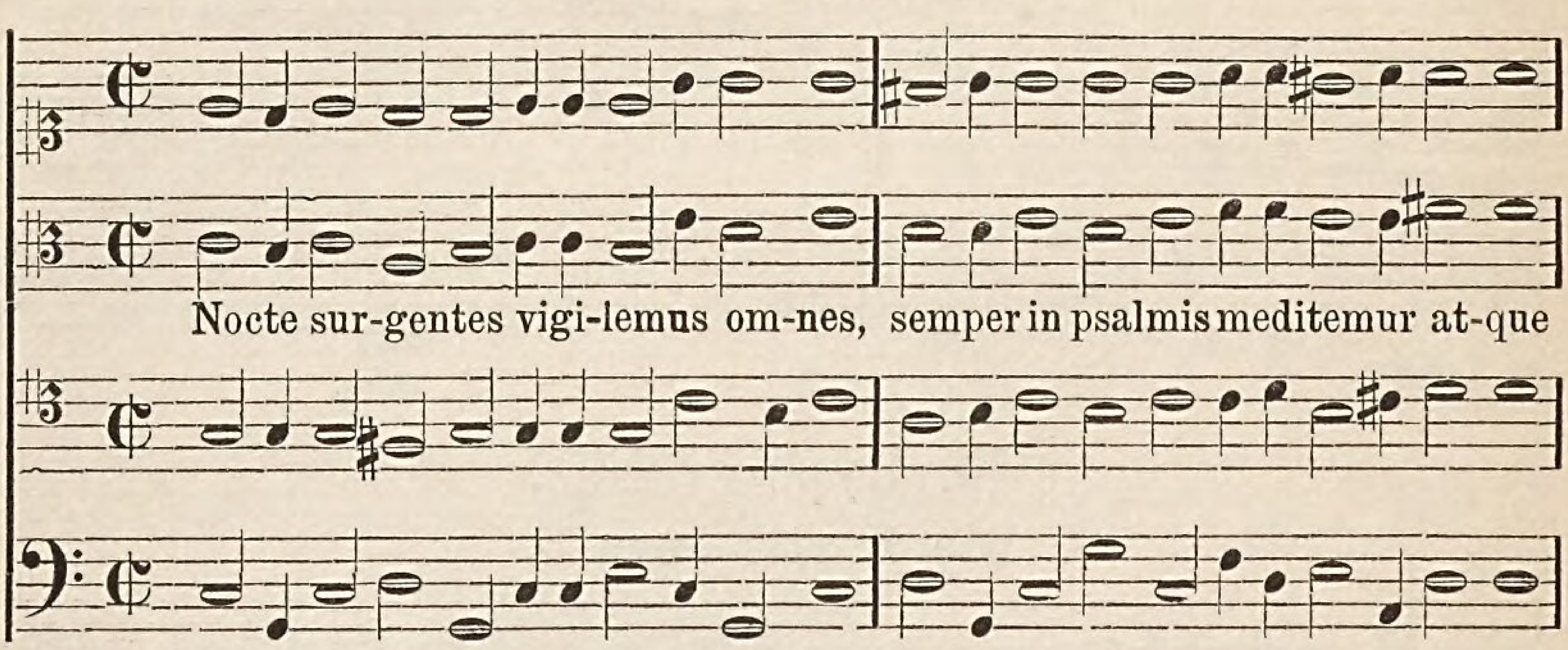
BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

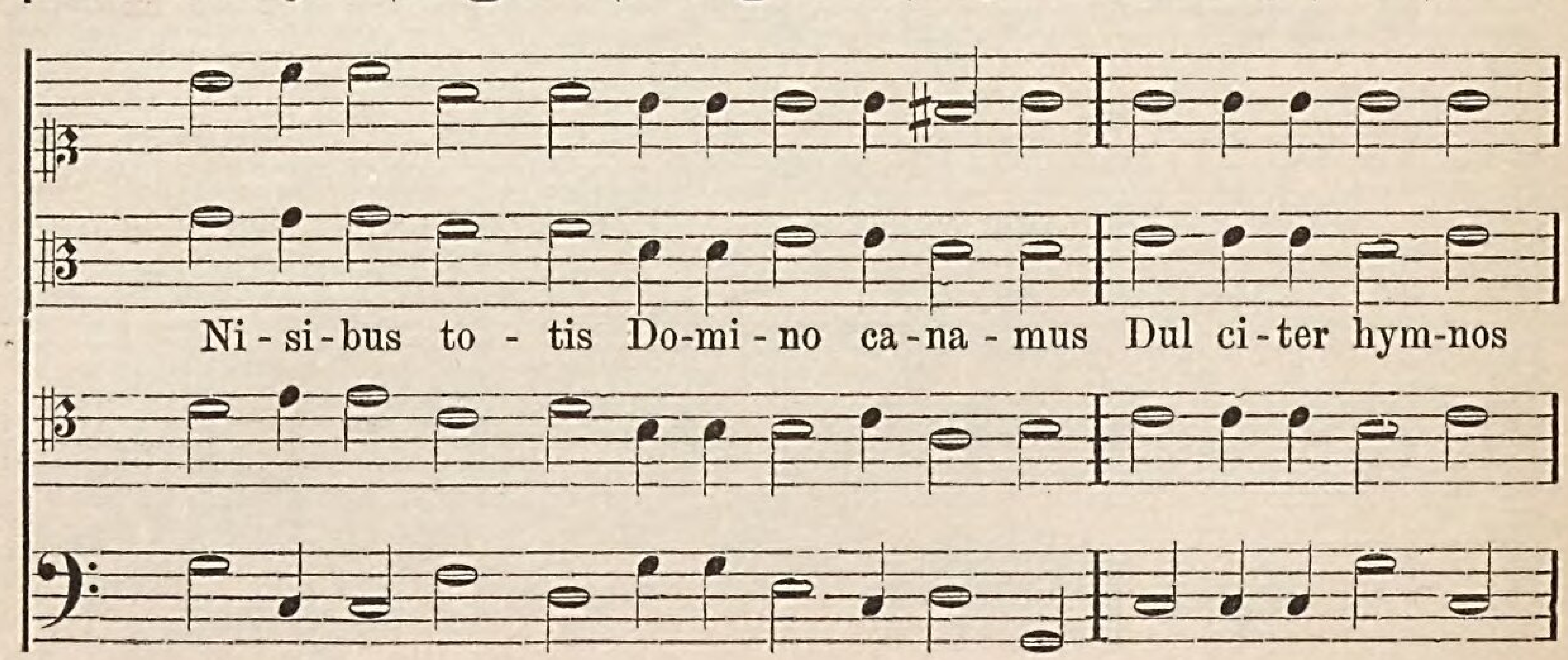




11. Jonicus.

Die Mercurii hora 7.







12. Hypoionicus.

Die Mercurii hora 8.

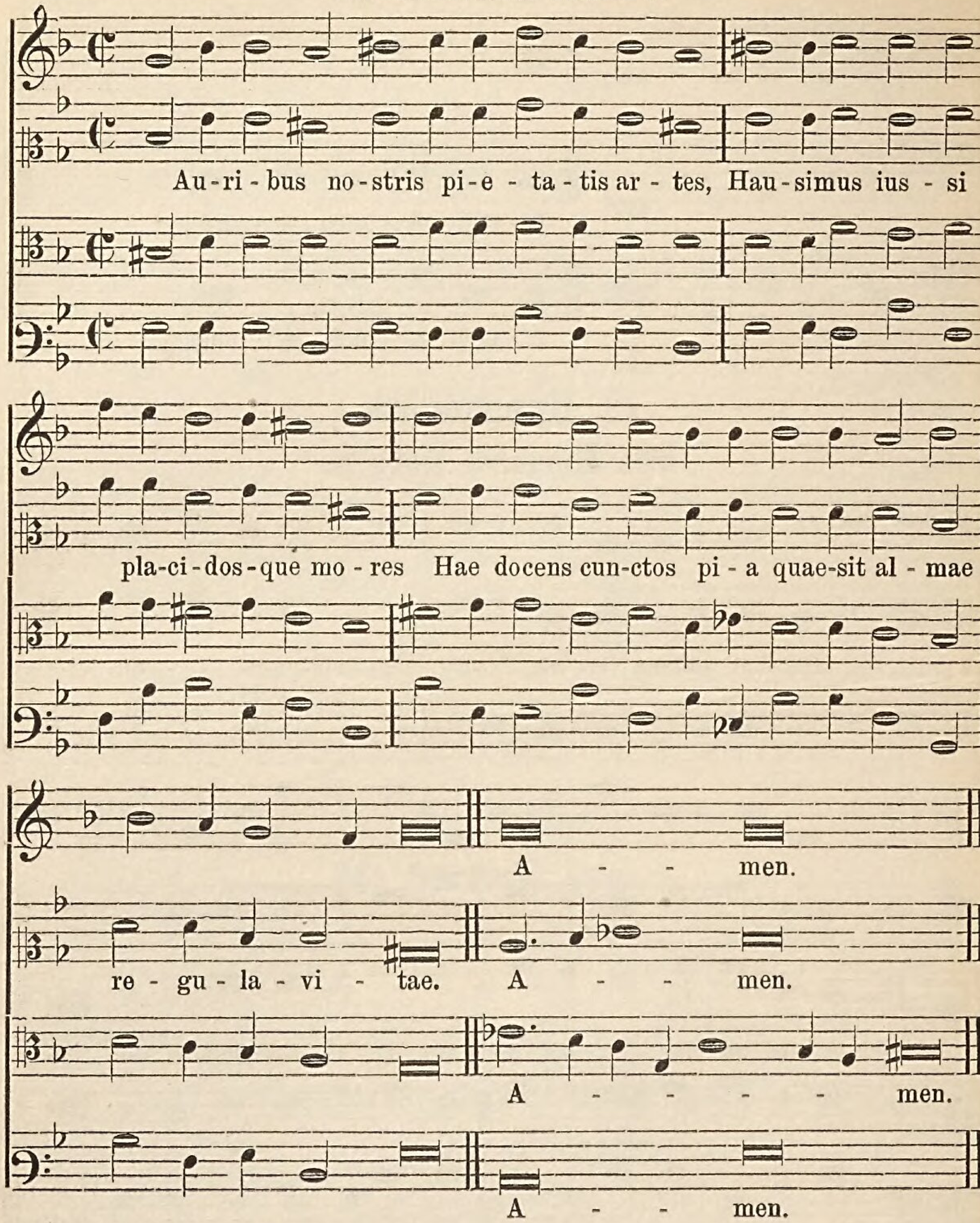






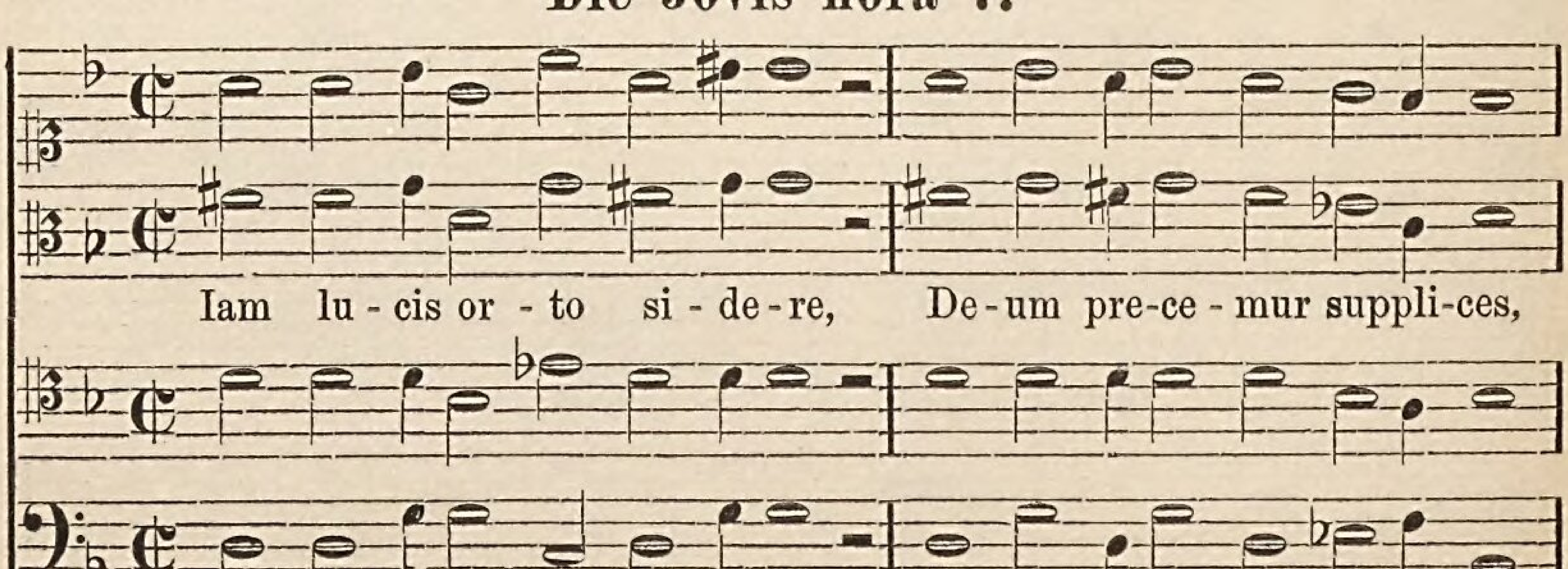
Dorius Transpositus.

Die Mercurii hora 9.

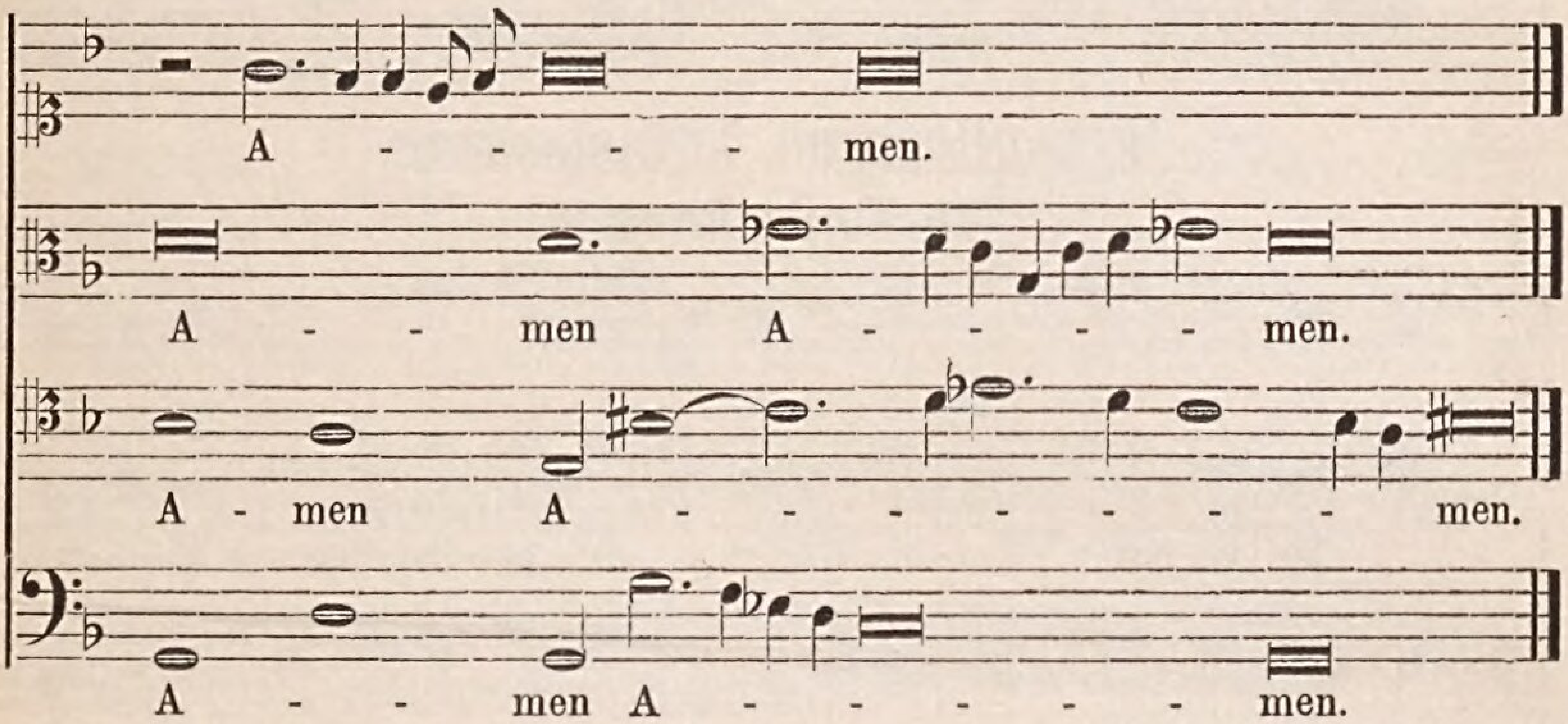


Hypodorius Transpositus.

Die Jovis hora 7.







Phrygius Transpositus.

Die Jovis hora 8.

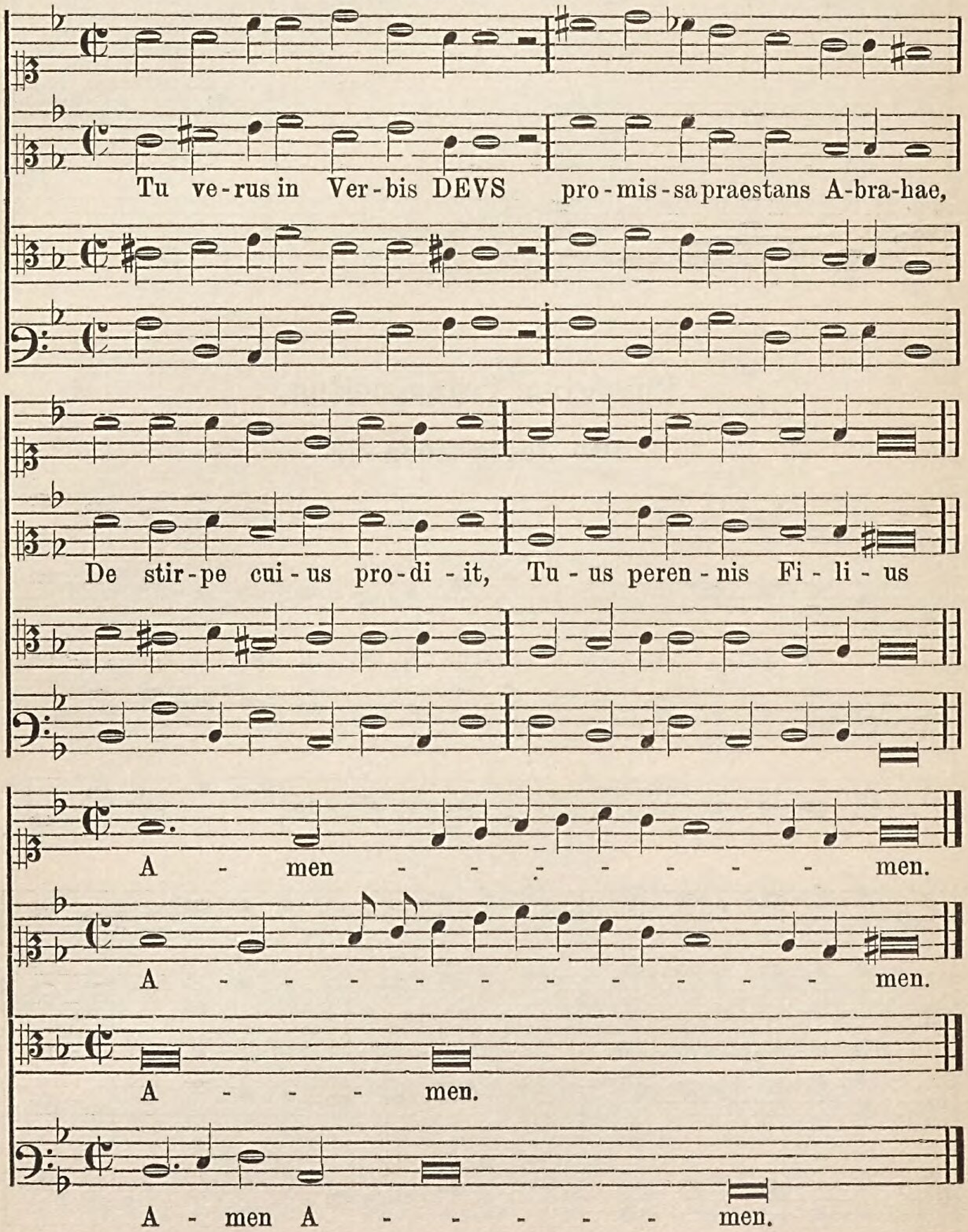






Hypophrygius Transpositus.

Die Jovis hora 9.



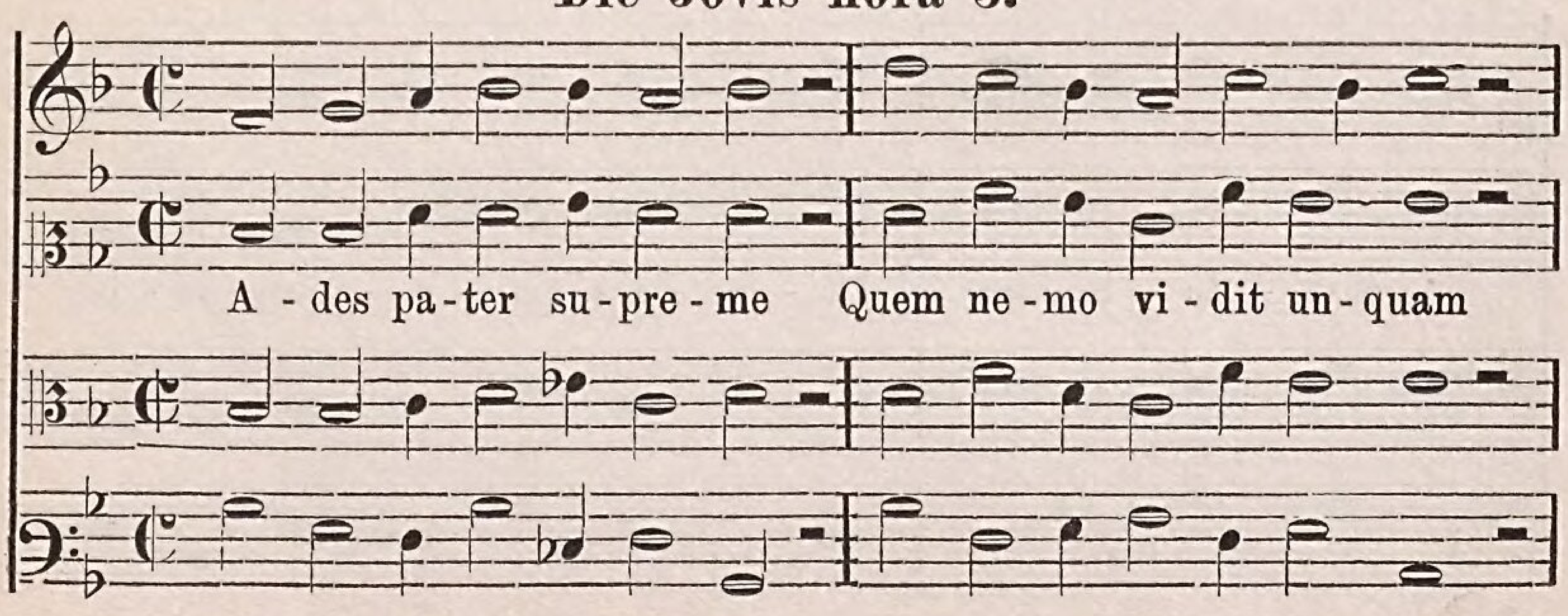
Lydius Transpositus.

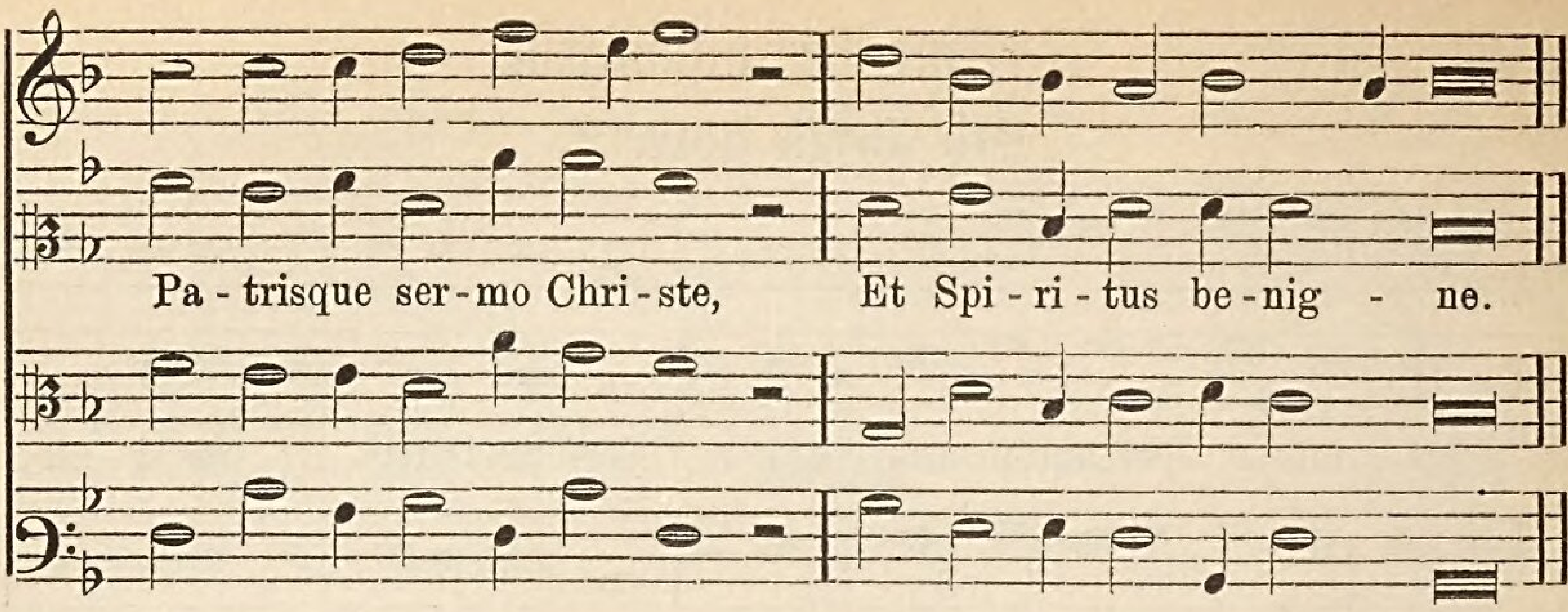
Die Jovis hora 2.

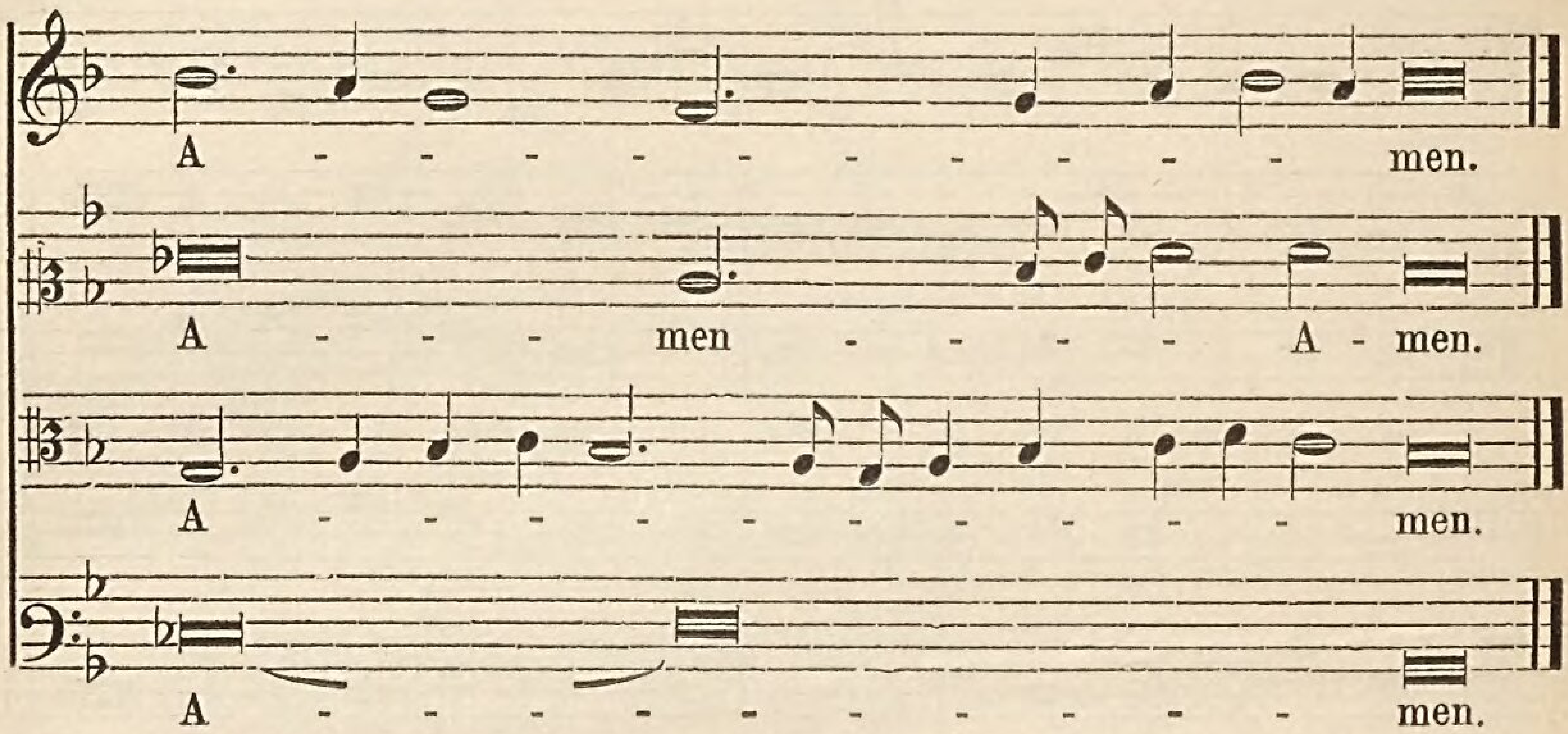


Hypolydius Transpositus.

Die Jovis hora 3.

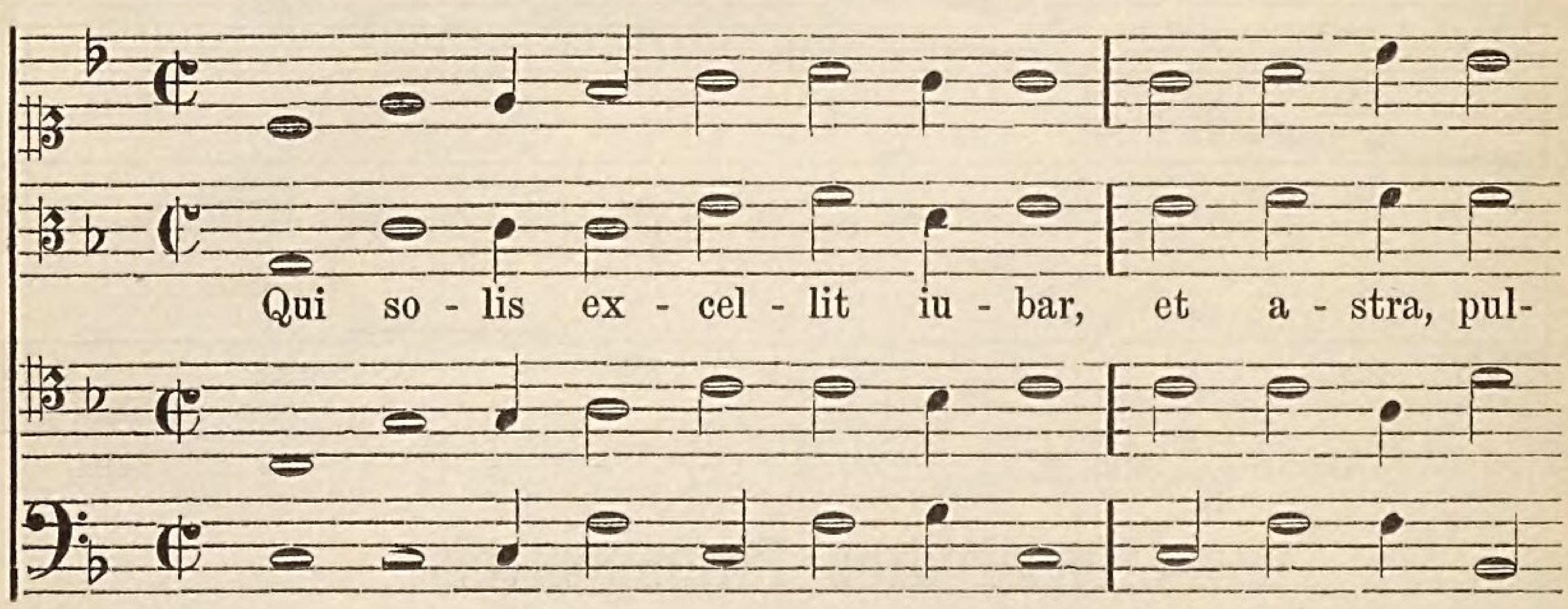


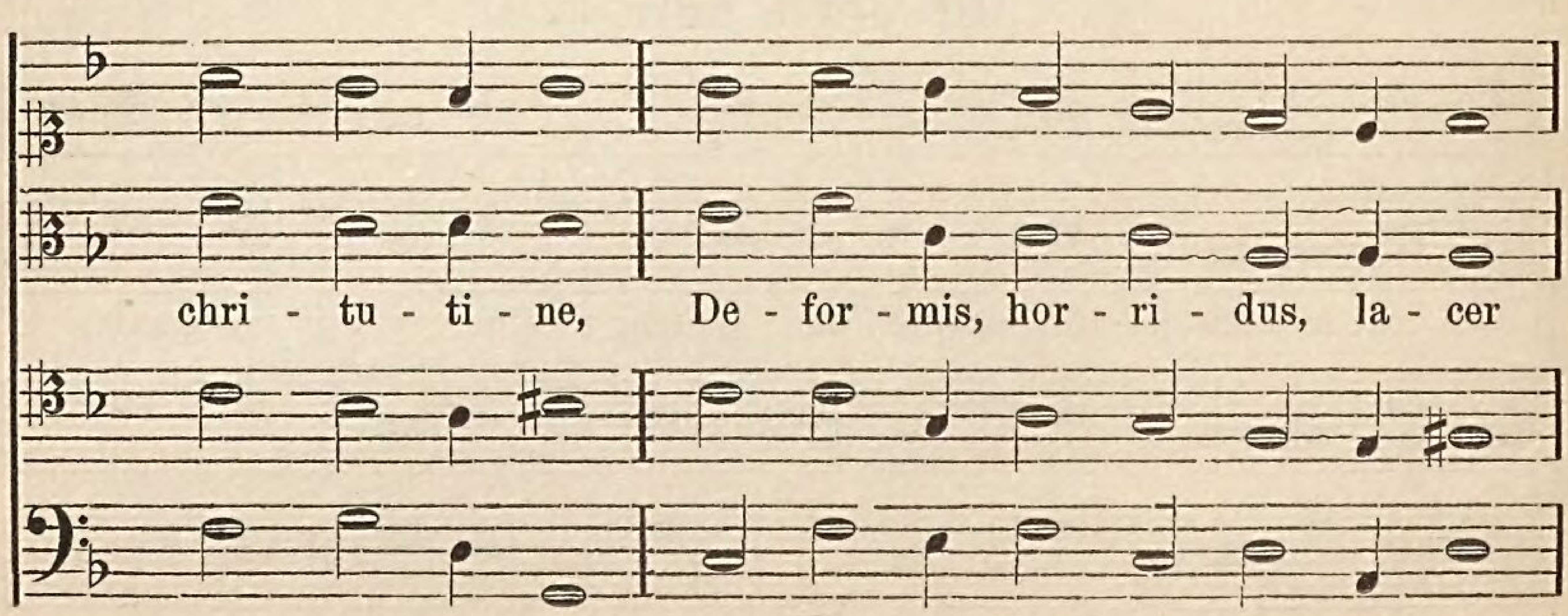


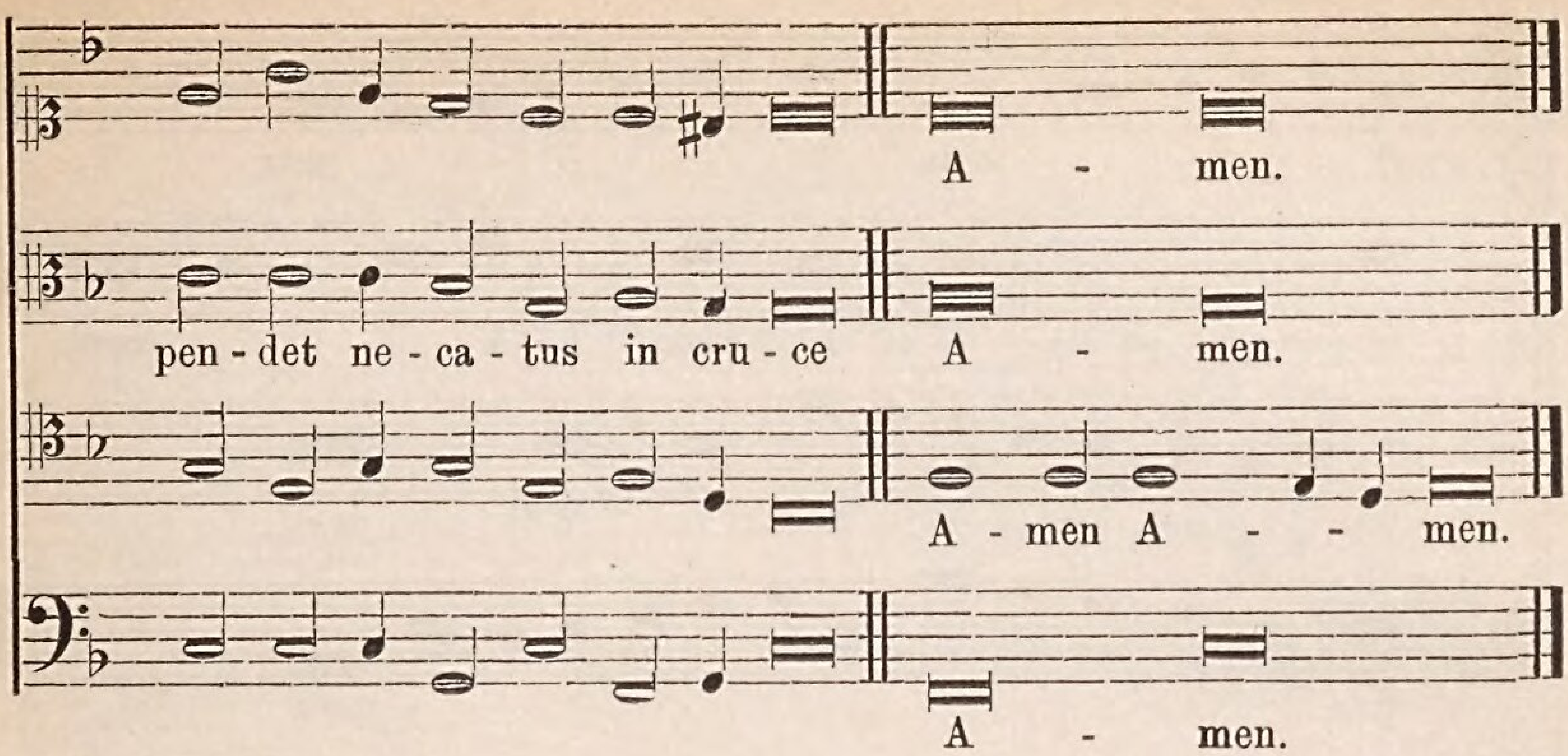


Mixolydius Transpositus.

Die Veneris hora 9.





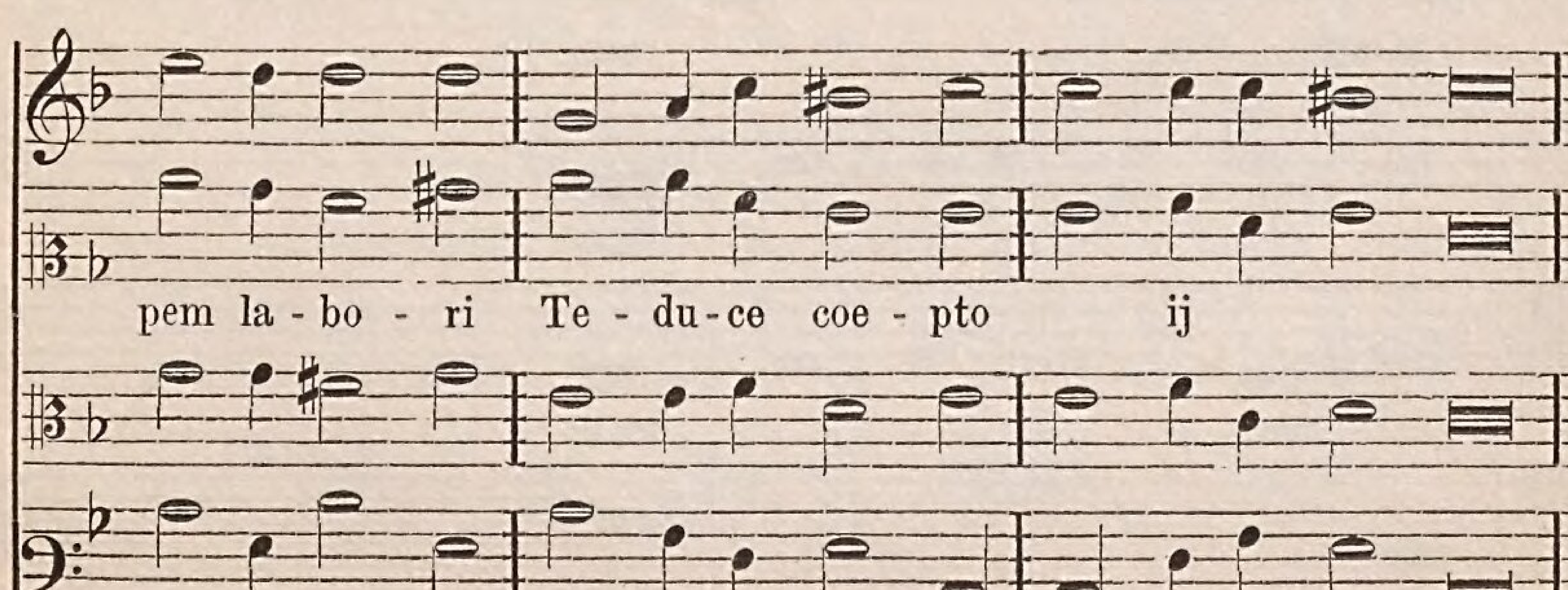


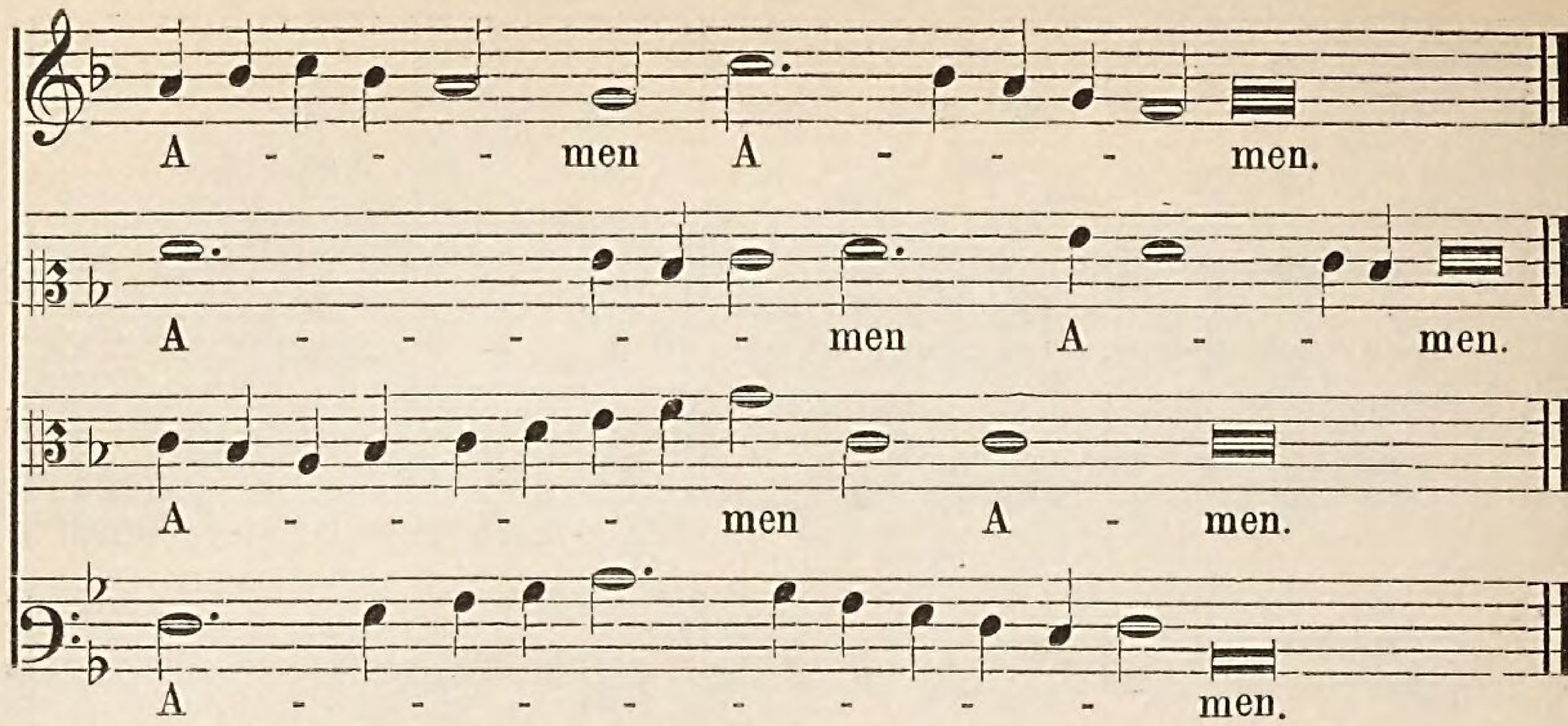
Hypomixolydius Transpositus.

Die Veneris hora 2.



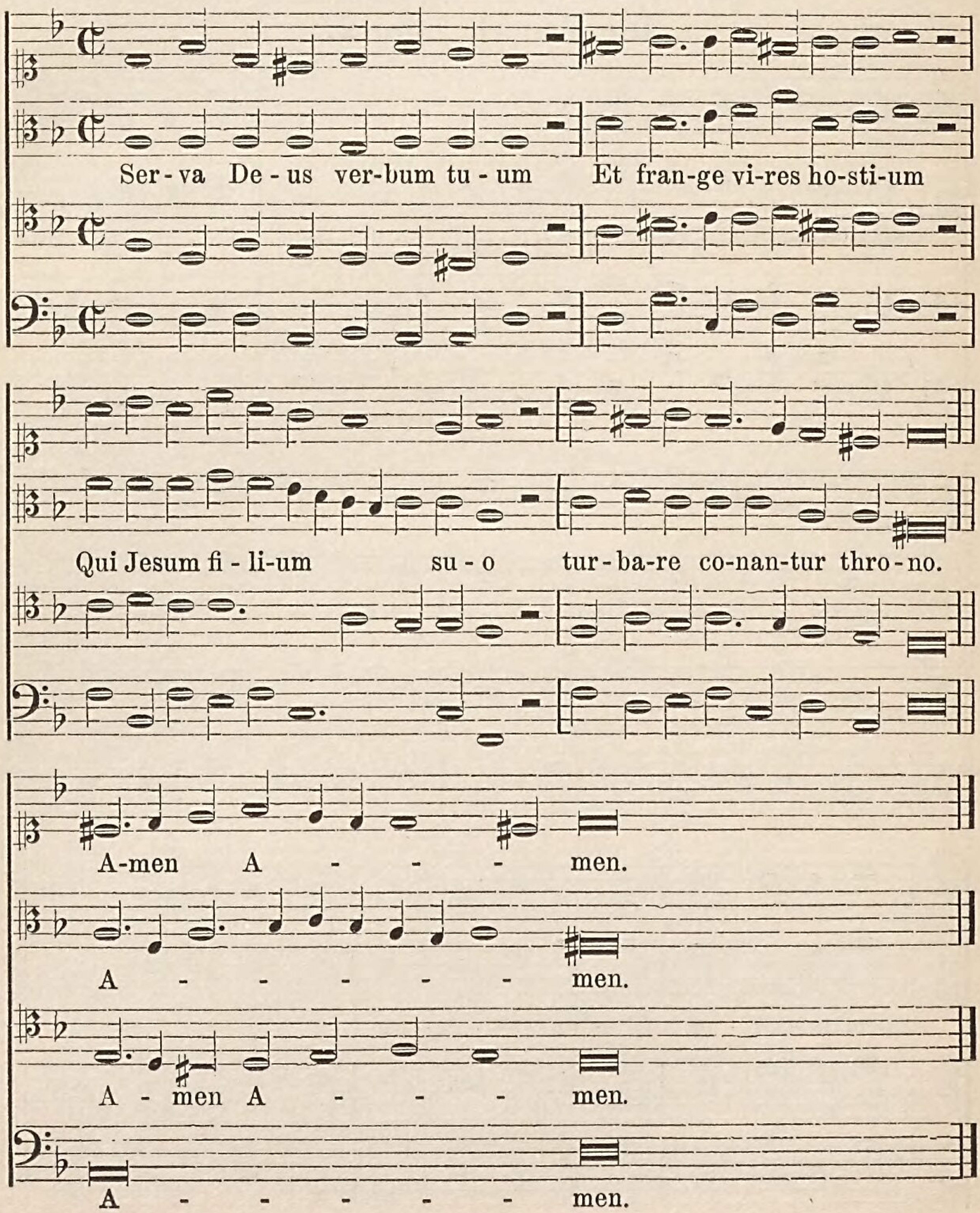






Aeolius Transpositus.

Die Veneris hora 3.



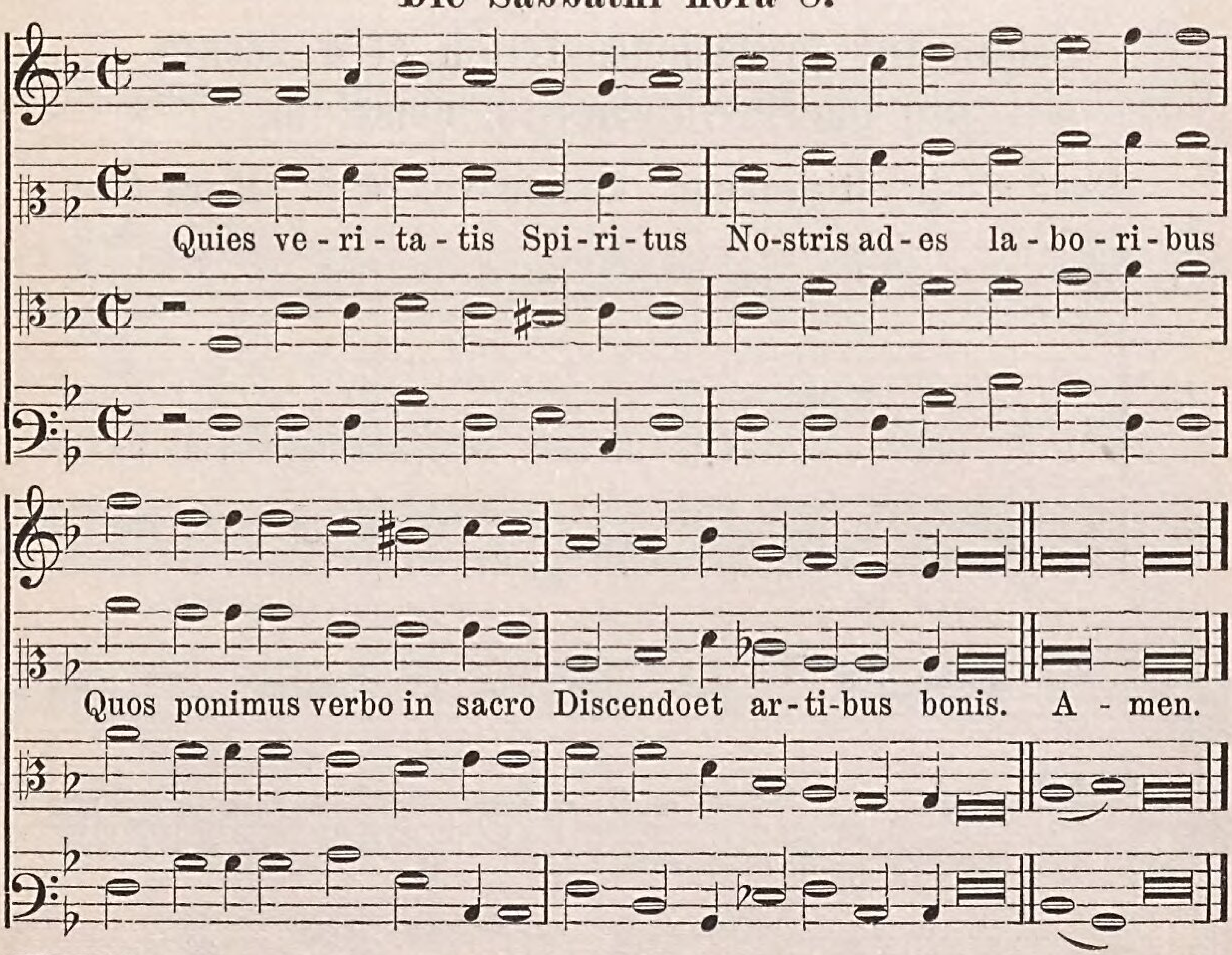
Hypo-Aeolius Transpositus.

Die Sabbathi hora 7.



Jonicus Transpositus.

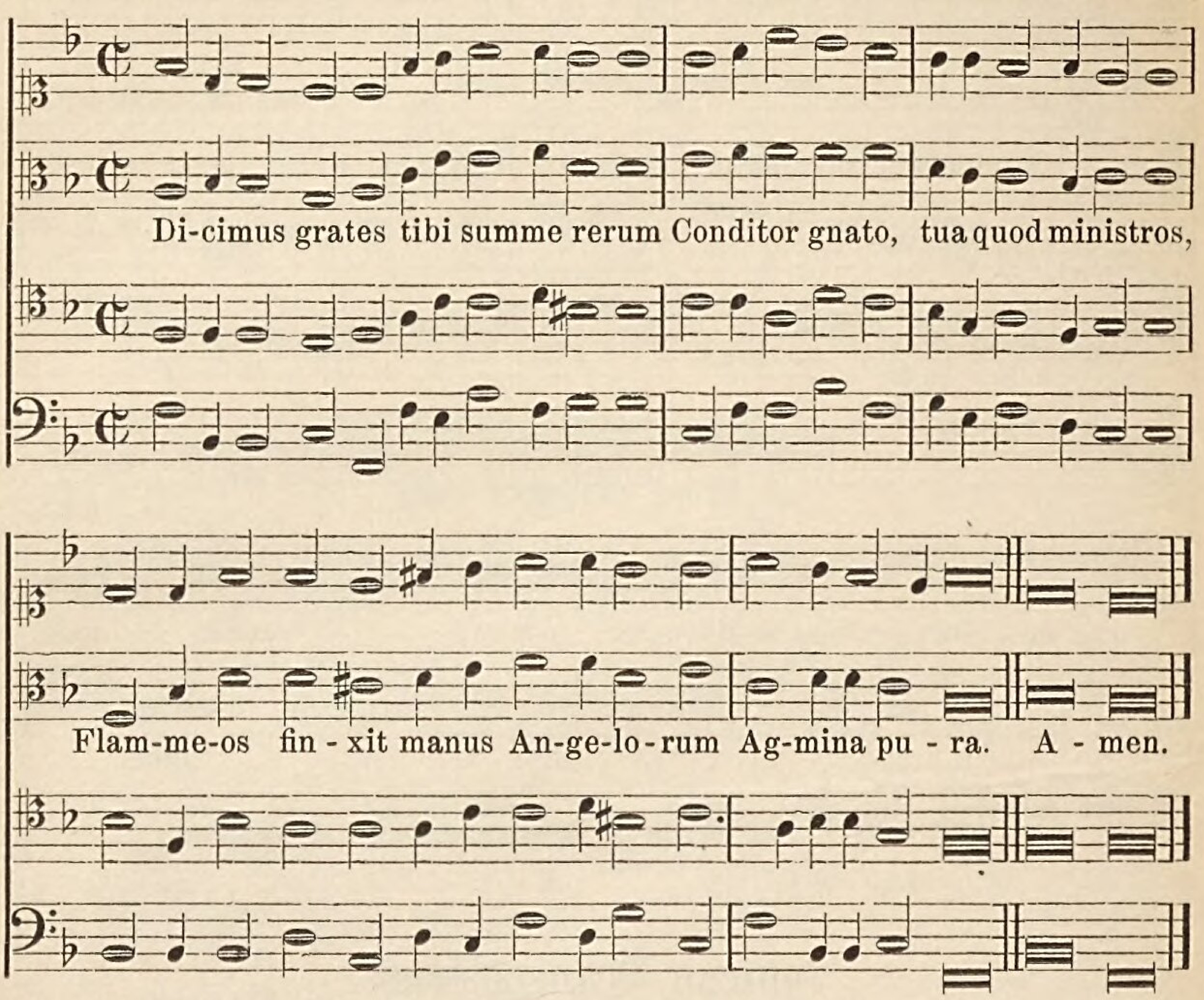
Die Sabbathi hora 8.



*) sic.

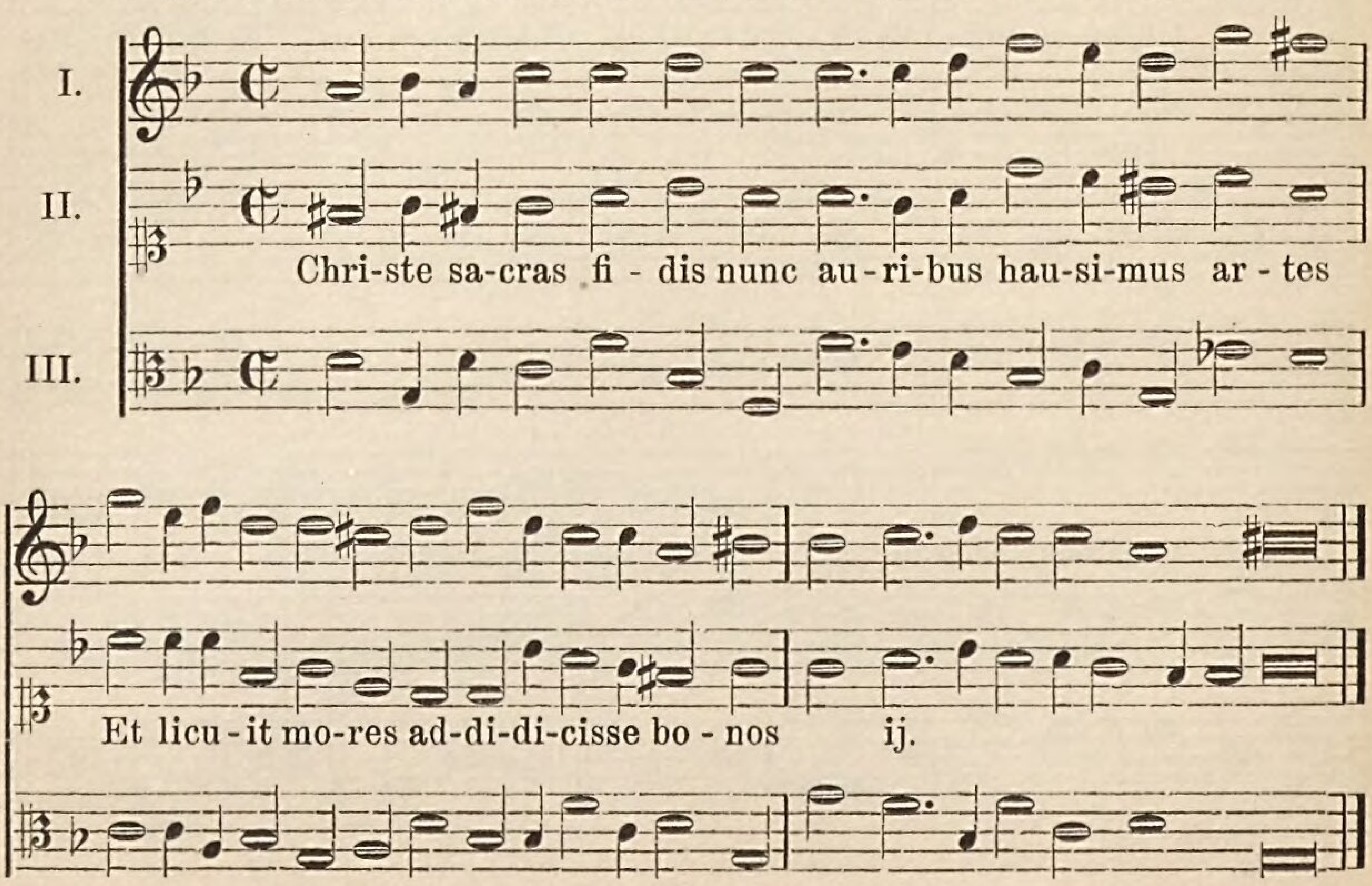
Hypoionicus Transpositus.

Die Sabbathi hora 9.

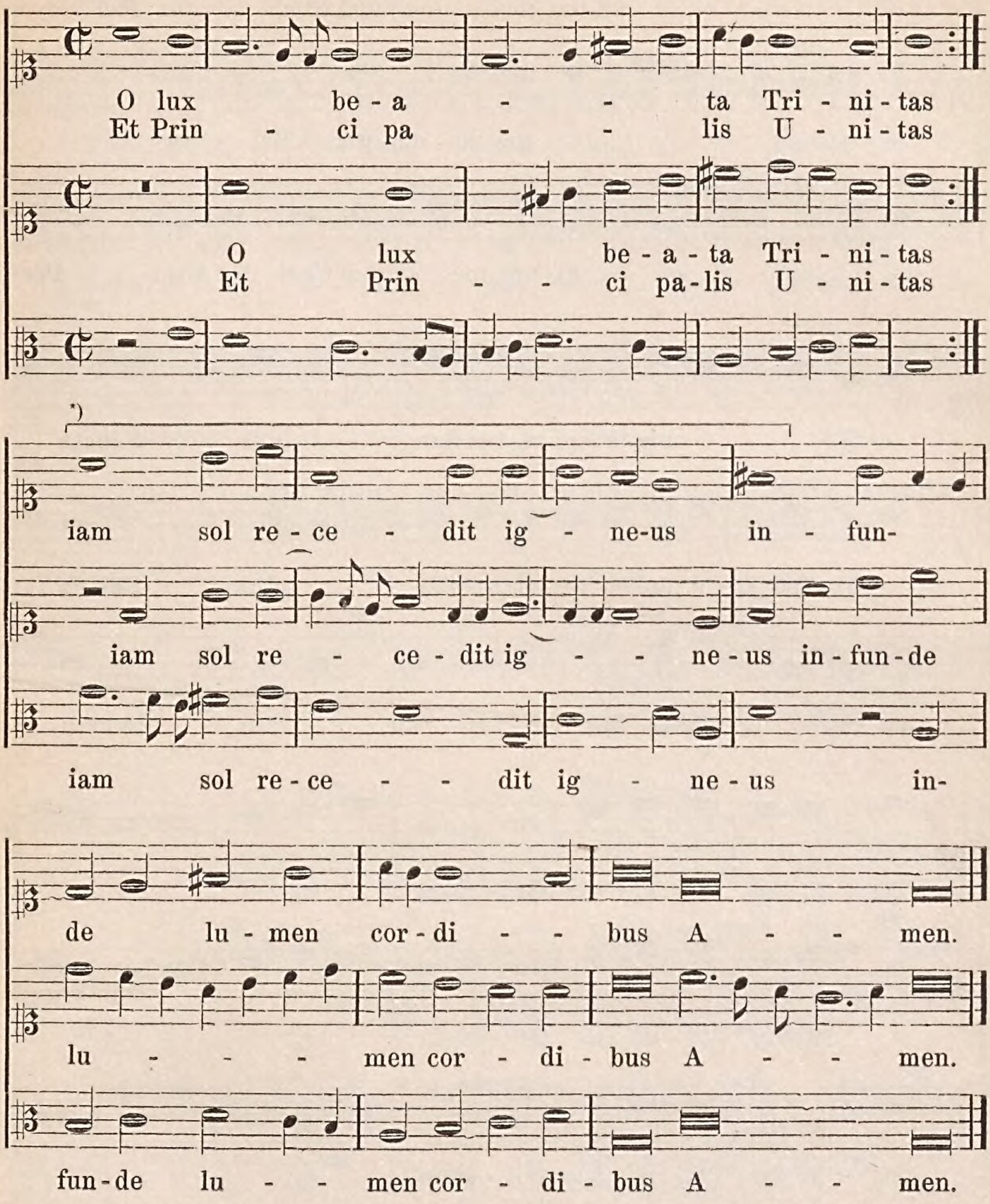


Sequuntur precationes trium et 4 vocum pro pueris inferiorum classium.

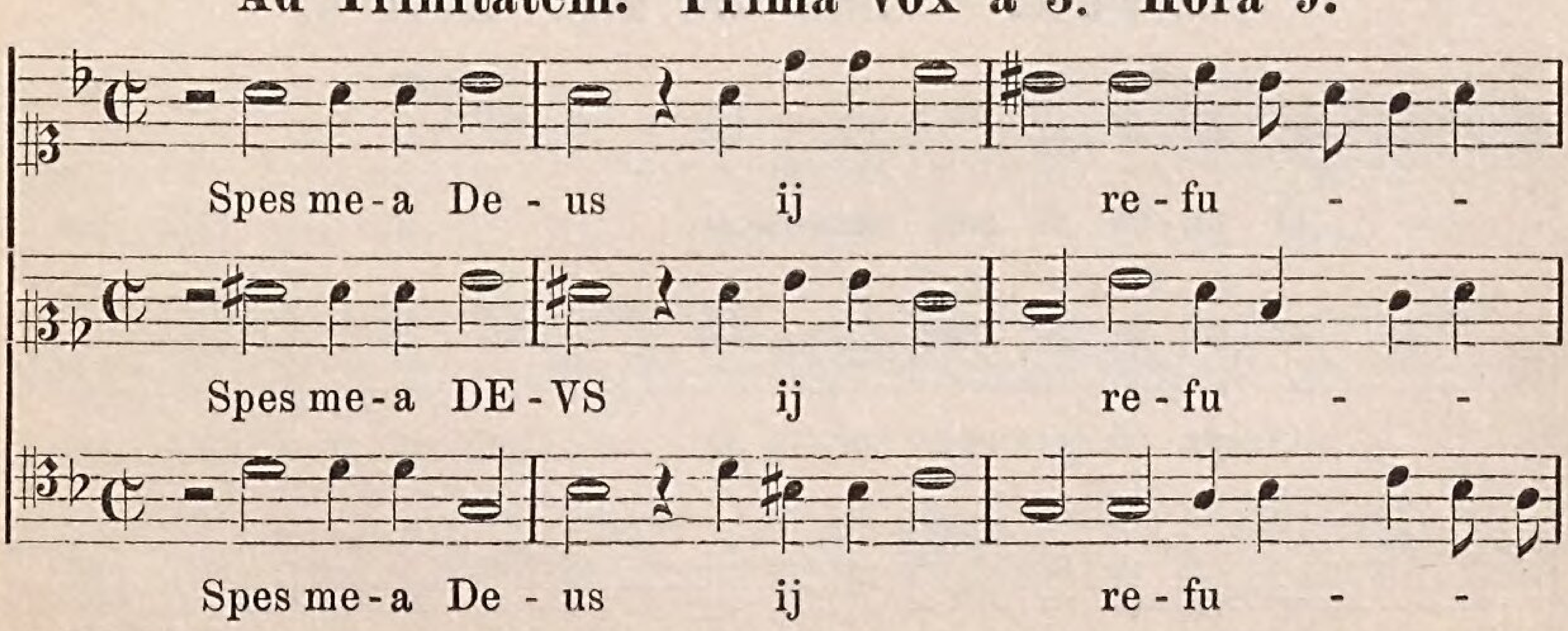
Post studia literarum. Prima vox à 3. Hora 9.



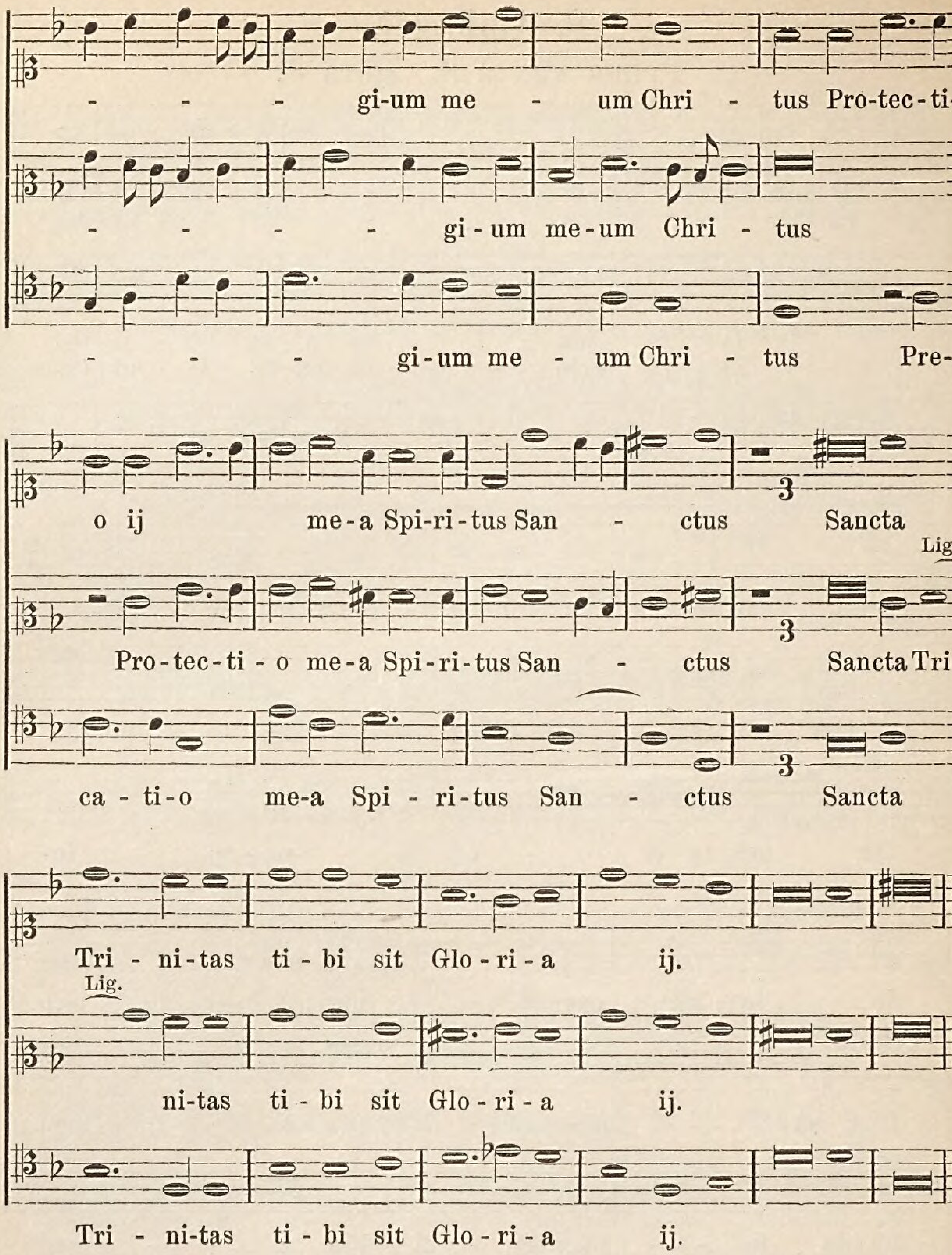
Prima vox à 3. Hora 3.



Ad Trinitatem. Prima vox à 3. Hora 9.



*) Verderbte Überlieferung.



Pro Pace. Prima vox à 3. Hora 3.





Prima vox à 3. Hora 3.



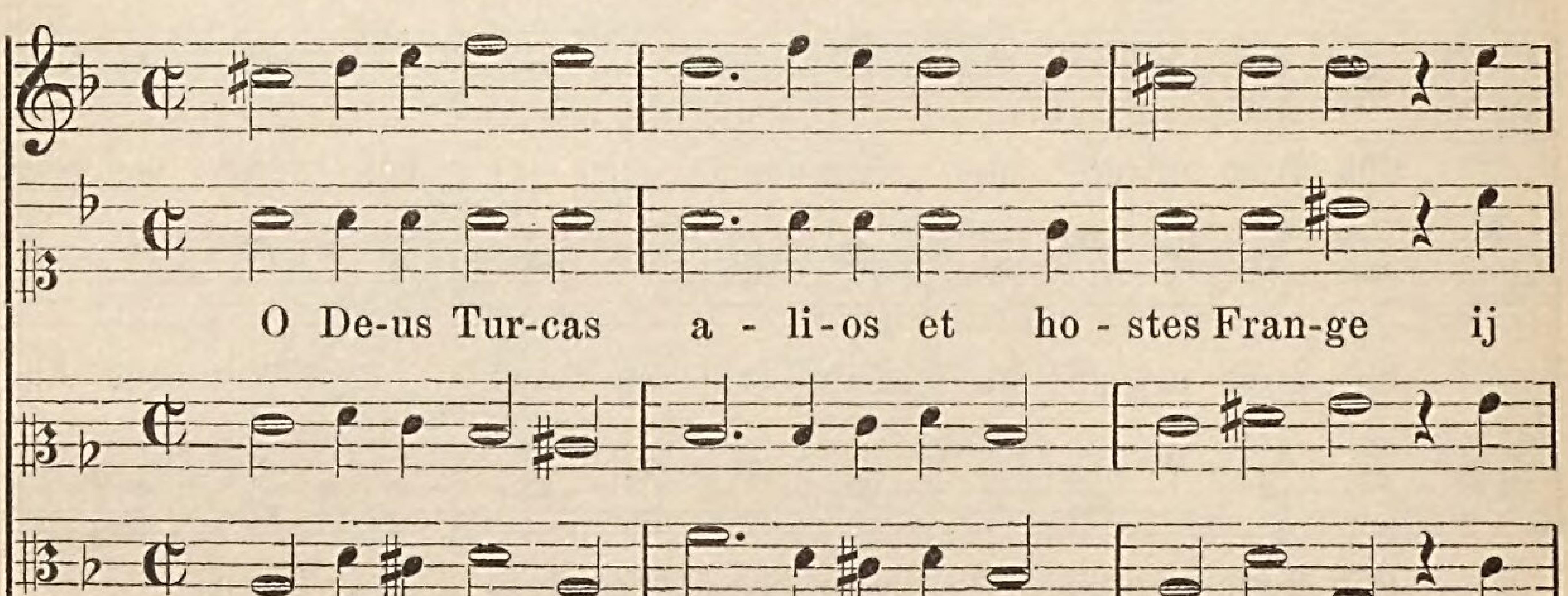


Precatio Vespertina. Prima vox à 4. Hora 3.

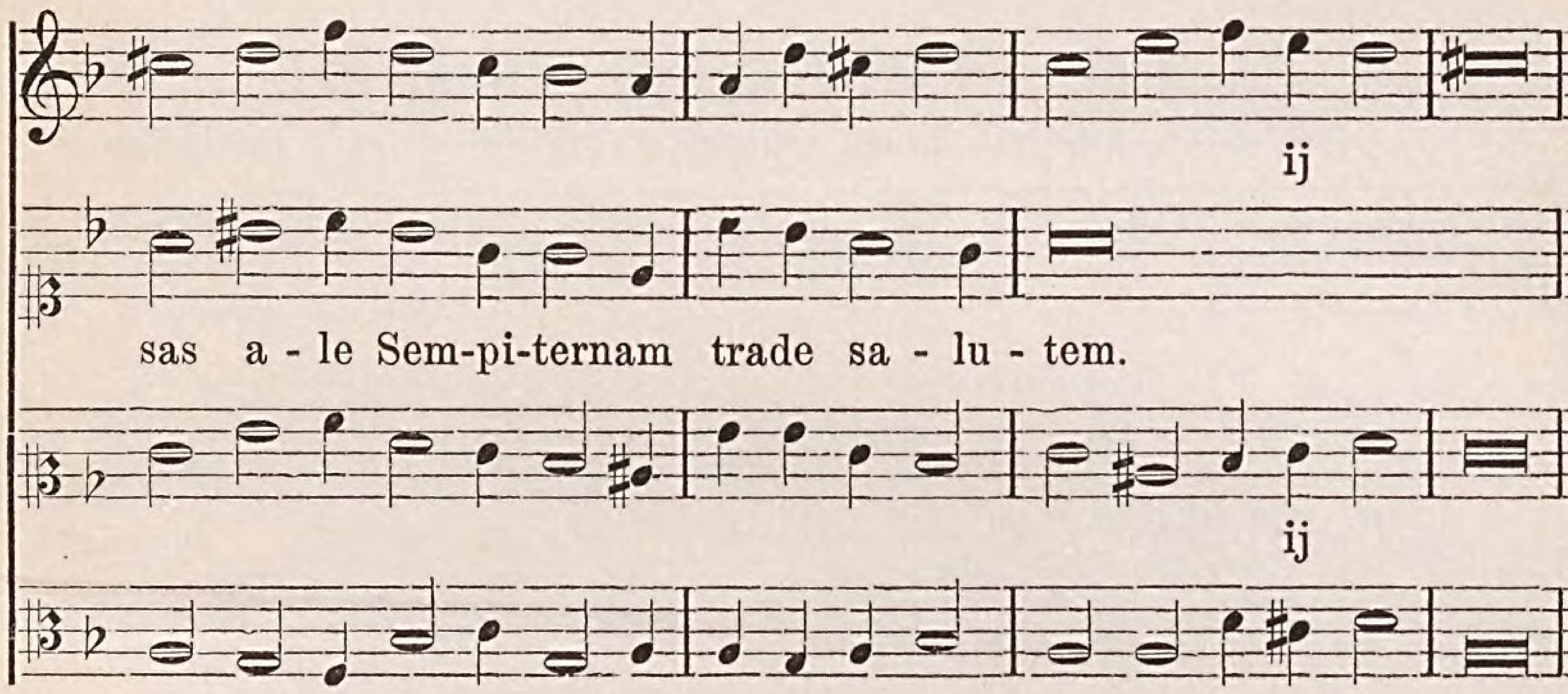




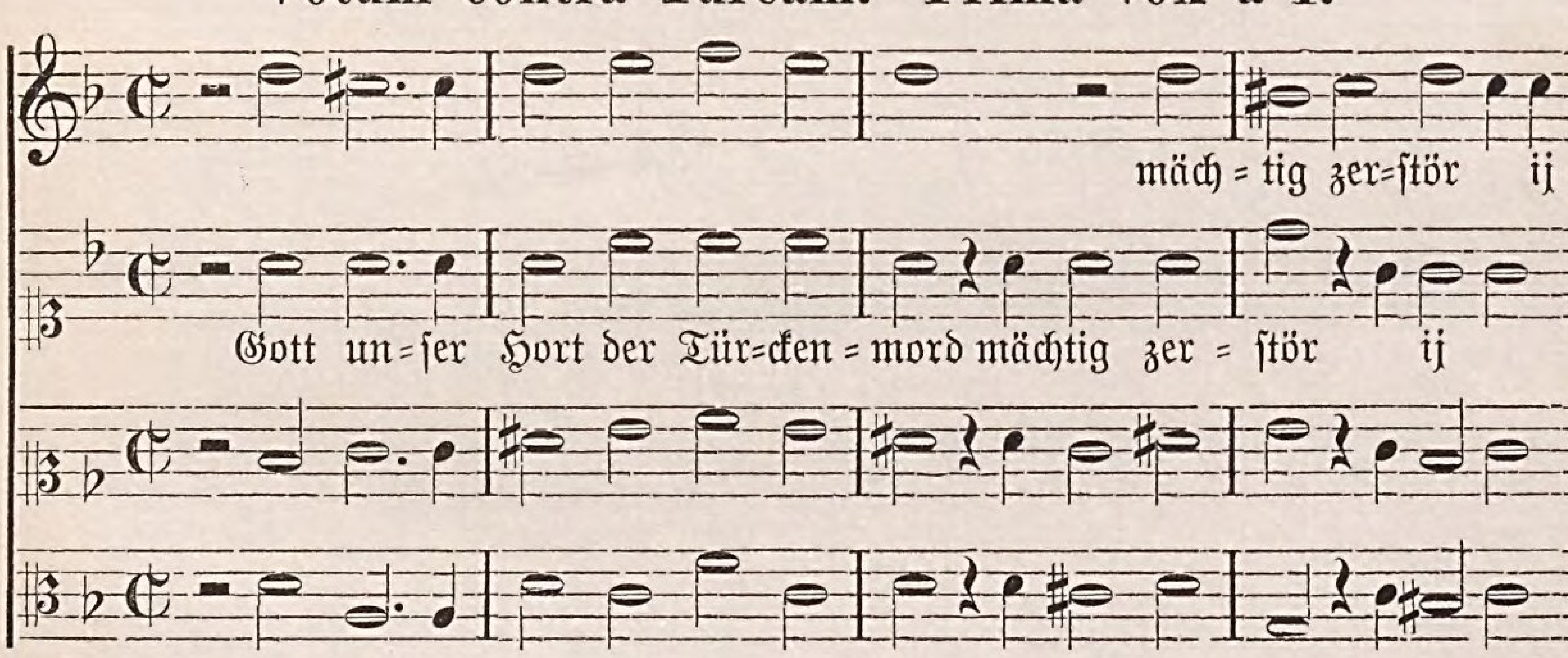
Votum contra Turcam. Prima vox à 4.







Votum contra Turcam. Prima vox à 4.



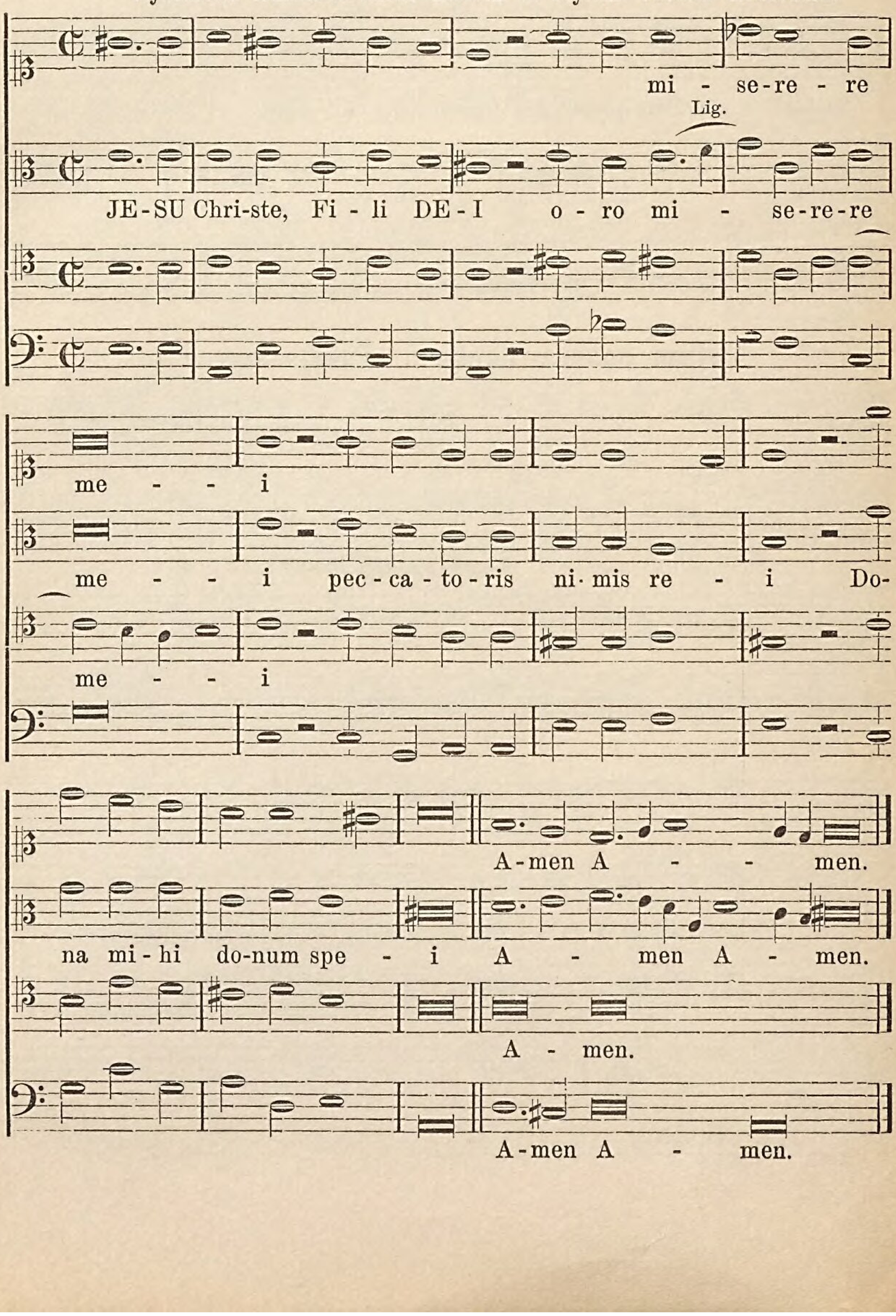


*) sic.



Precatio ad Christum, Ad Filium Dei.

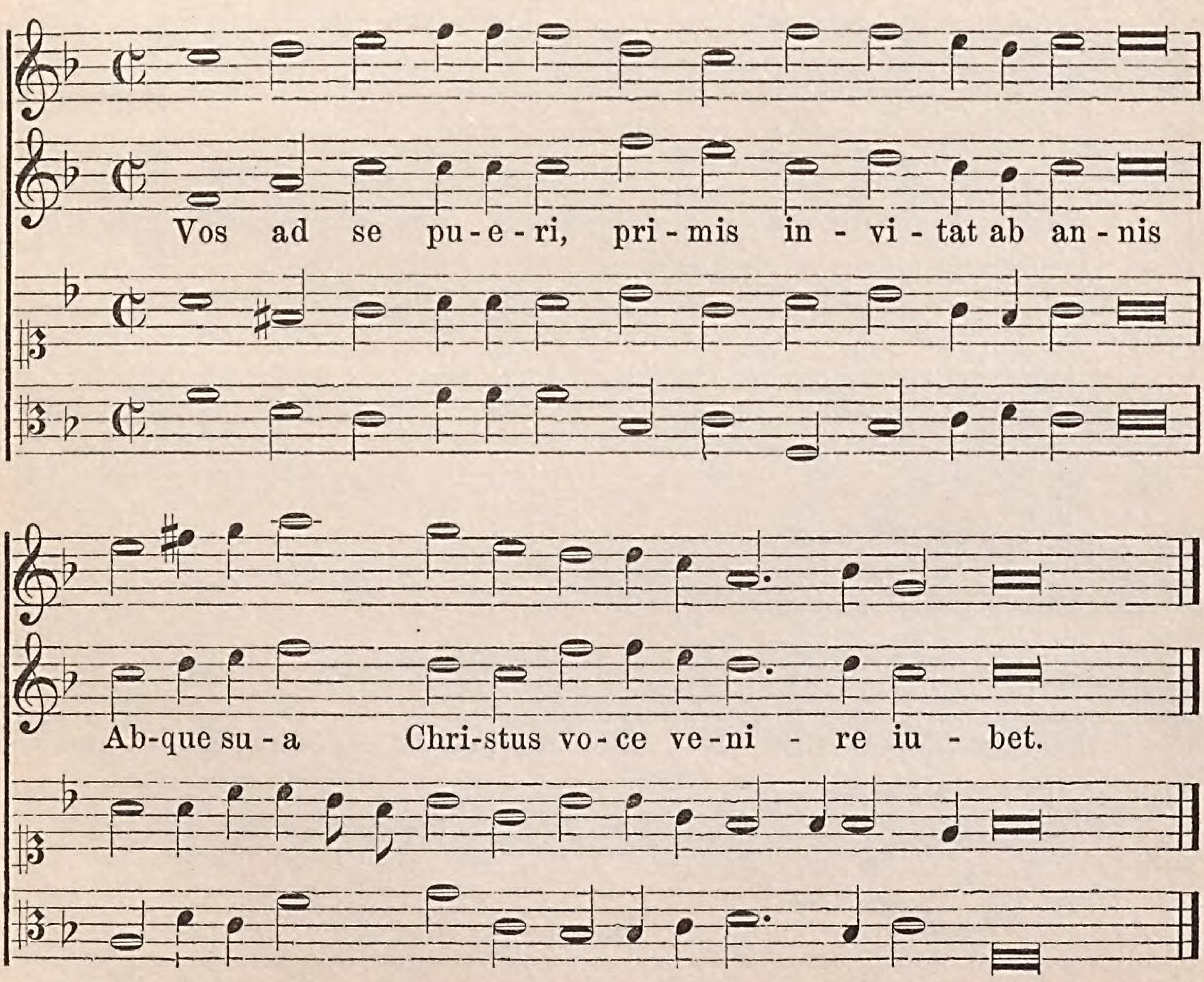
Rythmica Ametros iuxta morem et stylum veteris Ecclesiae.



Prima vox à 4.



I.



II.


Prae mi-a que-o-sten-dit vo - bis ve-ni-en - ti-bus am - pla:


sic vos, o pu-e - ri cu - rat a-mat - que De - us.

III.


Vos i - gi-tur lae - ti pro-pe - ra teoc-cur - re-re Chri - sto


Pri - ma fit haec Chri - stum nos - ce-re cu - ra De - um.

IV.


Sed tamen, ut Do-minum pos - ses cog - no - sce-re Chri-stum


In - ge-nu - as ar - tes di - sci - to par - ve pu - er.

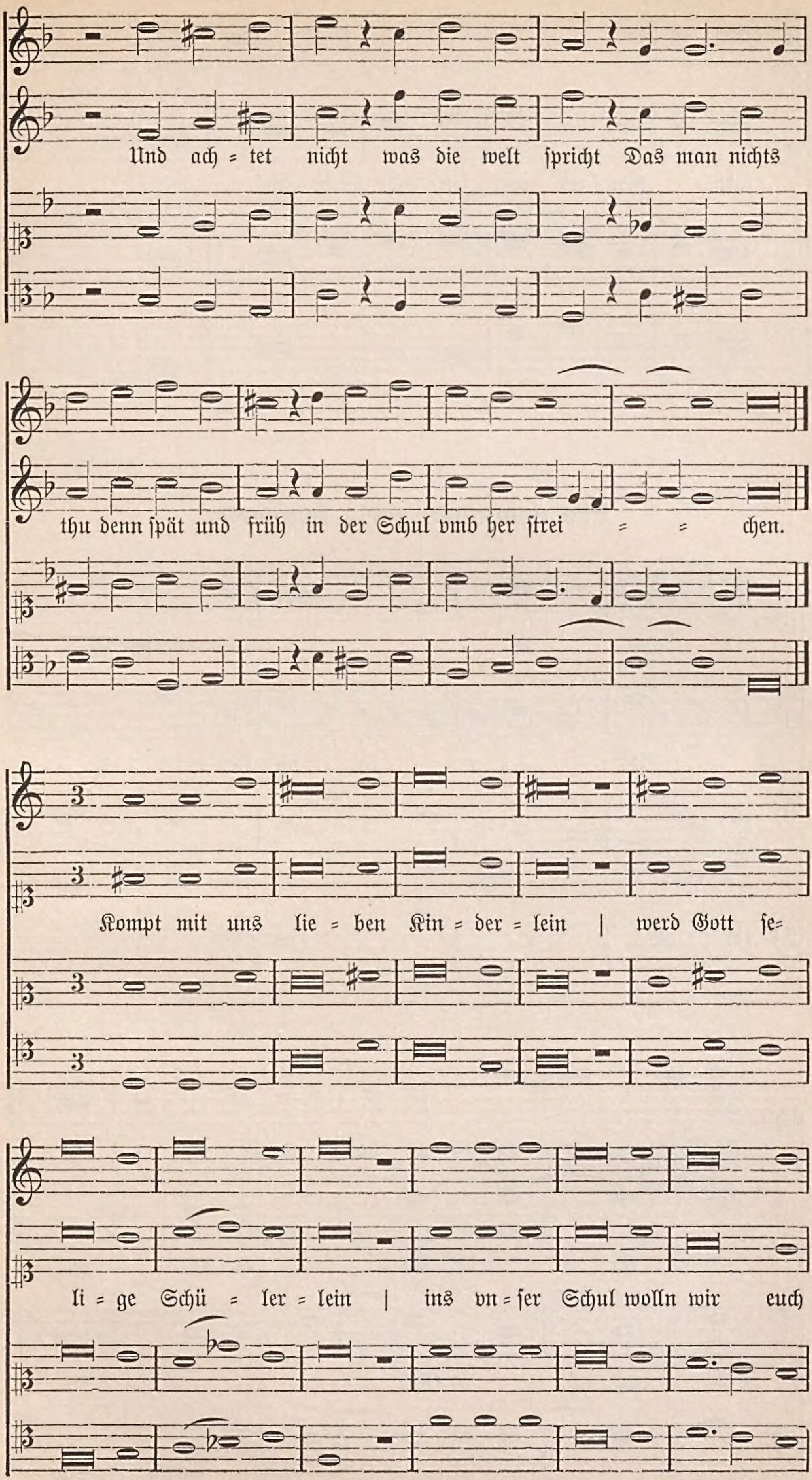
V.


Hoc il - li gratum of - fi - cium est; hoc gau-det ho - no - re
Hoc il - li gratum of - fi - ci - um est hoc gaudet ho - no - re


In - fan - tum fi - e - ri no - ti - or o - re cu - pit.


Qua - re no - bis - cum stu-di - um ad com - mu - ne ve - ni - te
Ad Chri-stum mon-stra nam Schola no - stra vi - am.


1. Kompt her ihr lie = ben Brü = der = lein | geht mit uns
2. Da werd ihr ler = nen nütz = lich Lehr | da=durch ihr
1. in die Schul hi = nein Wie an = dre from = me Kna = ben.
2. krie = get Gunst und Ehr wird Got = tes Se = gen ha = ben.


Und ach = tet nicht was die welt spricht Das man nichts
thu denn spät und früh in der Schul vmb her strei = = chen.
Kompt mit uns lie = ben Kin = der = lein | werd Gott se=
li = ge Schü = ler = lein | ins vn = ser Schul wolln wir euch



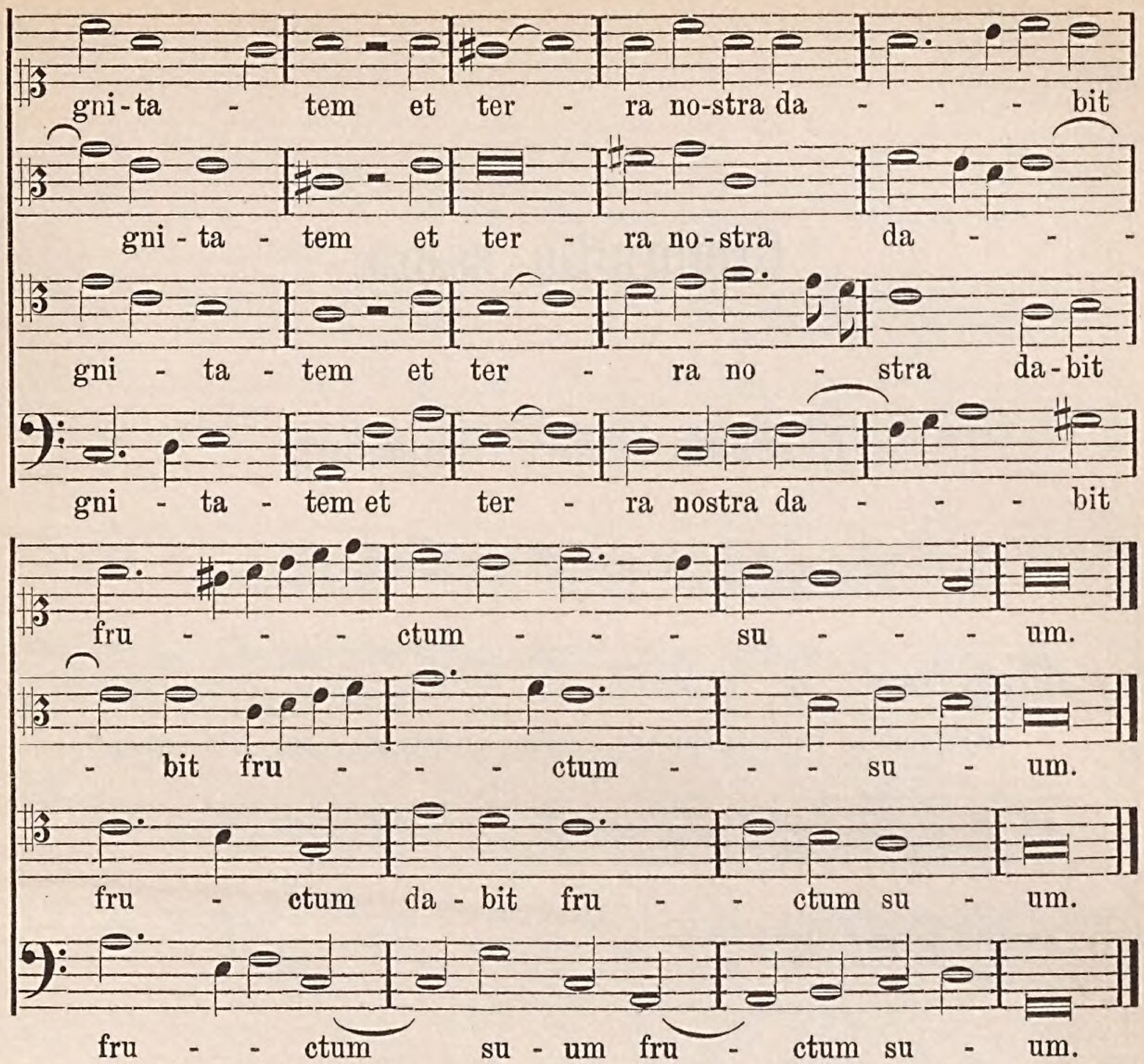
Pro commoda aeris temperie.





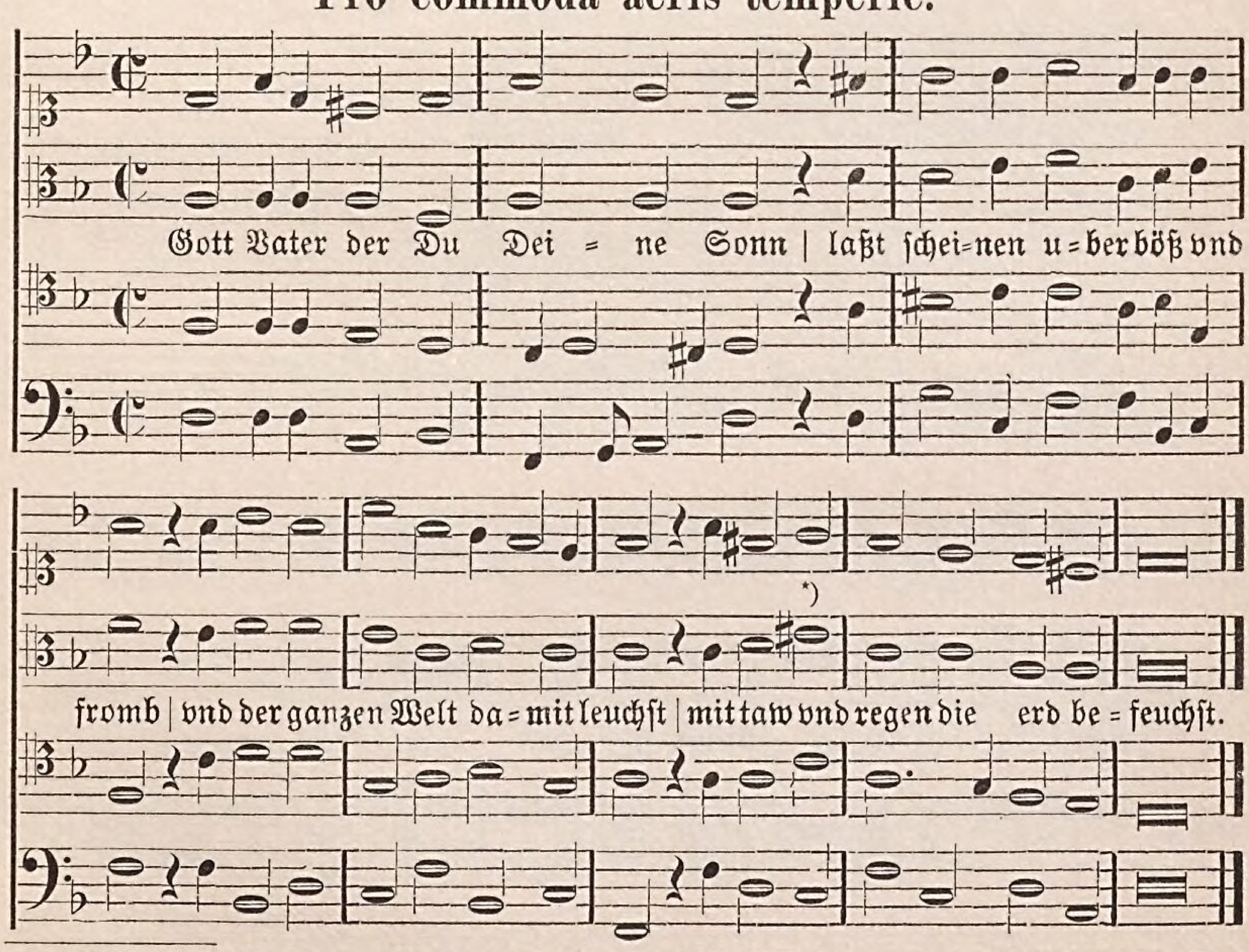

Do - na no - - - bis se-
be-
plu-
Do - na - no - - - bis se-
be-
plu-
Do - na no - - - - - - - - - - bis
Do - na no - - - - - - - - - bis
re - ni - ta - - - - - - - - tem su-
ni - gni - ta - - - - - - - - tem
vi - - am ij
re - ni - ta - - - - - - - - - - tem
ni - gni - ta - - - - - - - - - - tem
- - - - - - - - - - - - viam
se - - - - re - ni - ta - tem
be - - - - ni - gni - ta - tem
plu - - - - - - - - - viam
se - re - ni - - ta - tem su-
be - ni - gni - - ta - tem
plu - - - - - vi - am
per fa - ci - em ter - - - rae ut di - -
su - - per fa - ci - em ter - - rae ut - - di - -
su - per fa - ci - em ter - rae ut di - di - -
per fa-ci-em - - fa - ci - em ter - rae ut di - - -


- - - - scat po - - pu - lus - i - - -
- - - scat po - pu - lus - - ij
- - - - scat po - pu - lus - i - - - -
- - - - scat po - pu - lus - i - - - -
- - ste qui - a tu es Do - - - mi-
i - - ste qui - a tu es Do-minus Domi-
ste qui - a tu es Do - mi-nus - - Do - - mi-
- - ste qui - a tu es tu es do - mi-
nus De - us no - - - - ster.
nus De - - us no - - - - ster - ij
nus De - - us De - us no - ster, no - - ster.
nus De - us no - - - ster, no - ster.
Do - - - mi - nus da - - - bit be - ni-
Do - mi - nus da - bit be - ni - - - -
Do - - - mi - nus da - - bit be - ni
Do - - - mi - nus da - bit - - be - ni-



Nicol. Herman.

Pro commoda aeris temperie.

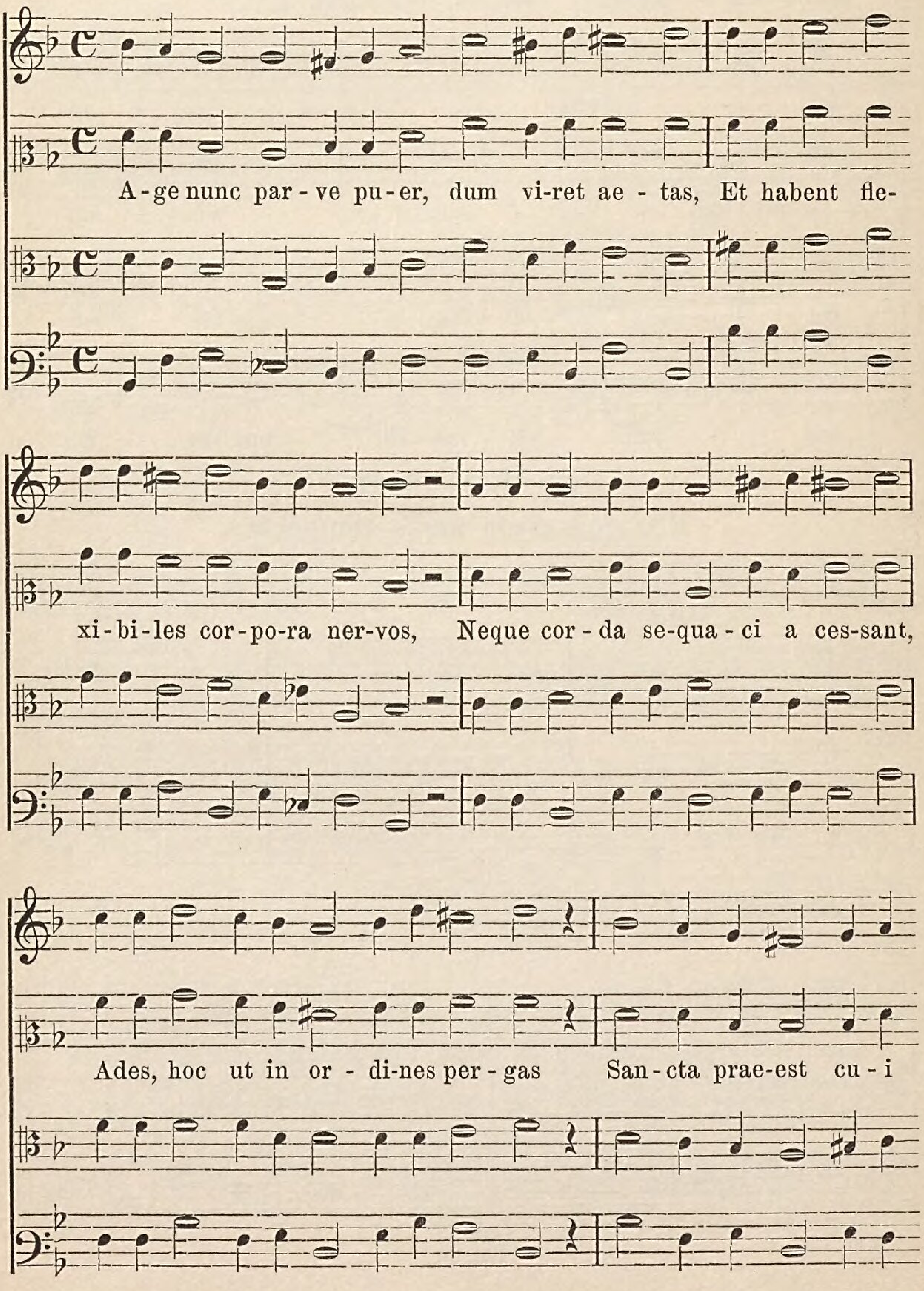


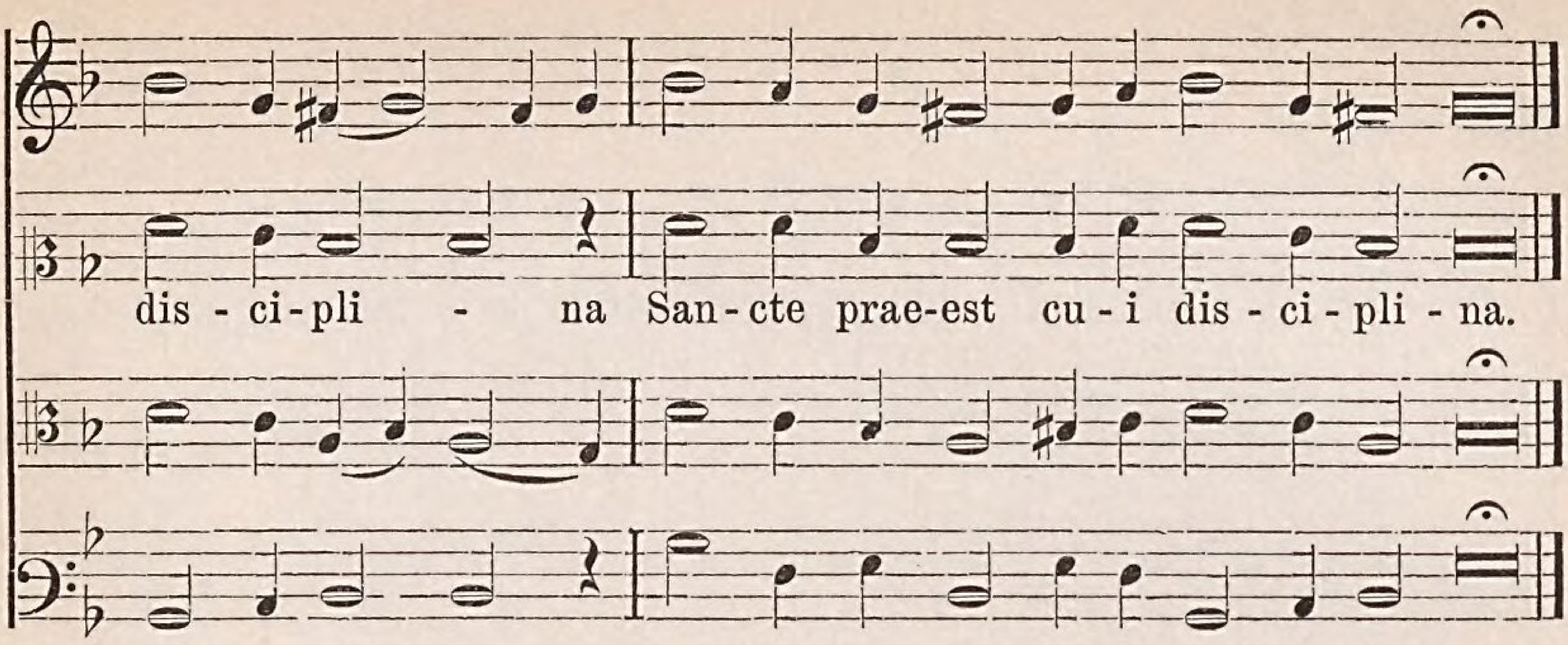
*) sic.

Finis.

Crepundia sacra.

1. Johan. Eccart composuit.

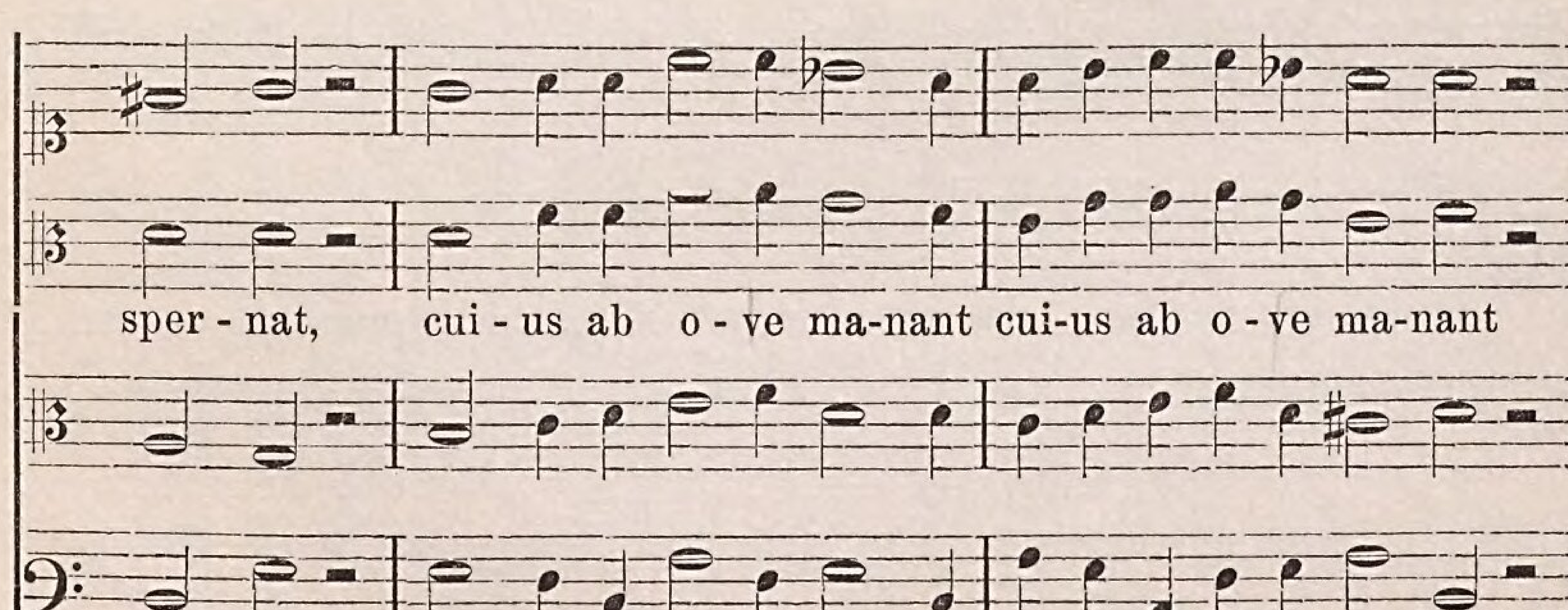


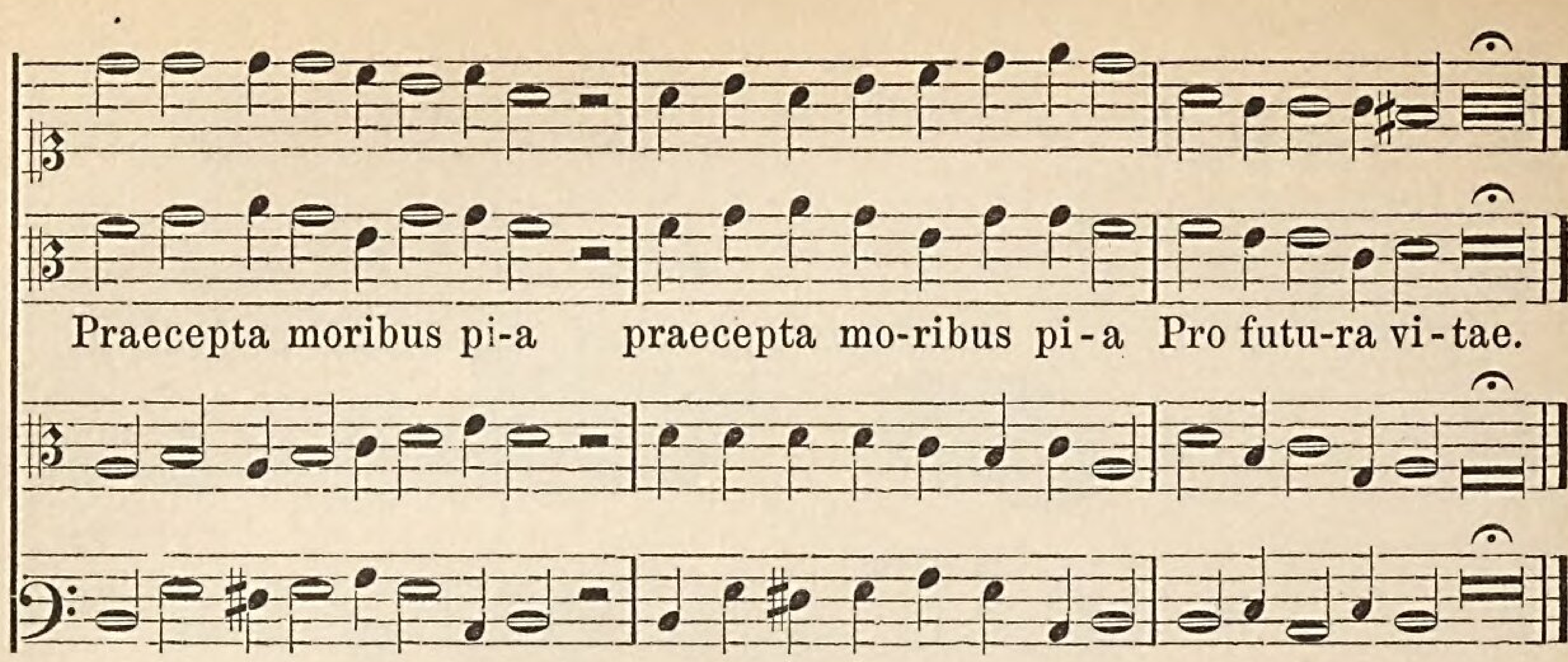


2. Joachim à Burgk composuit.

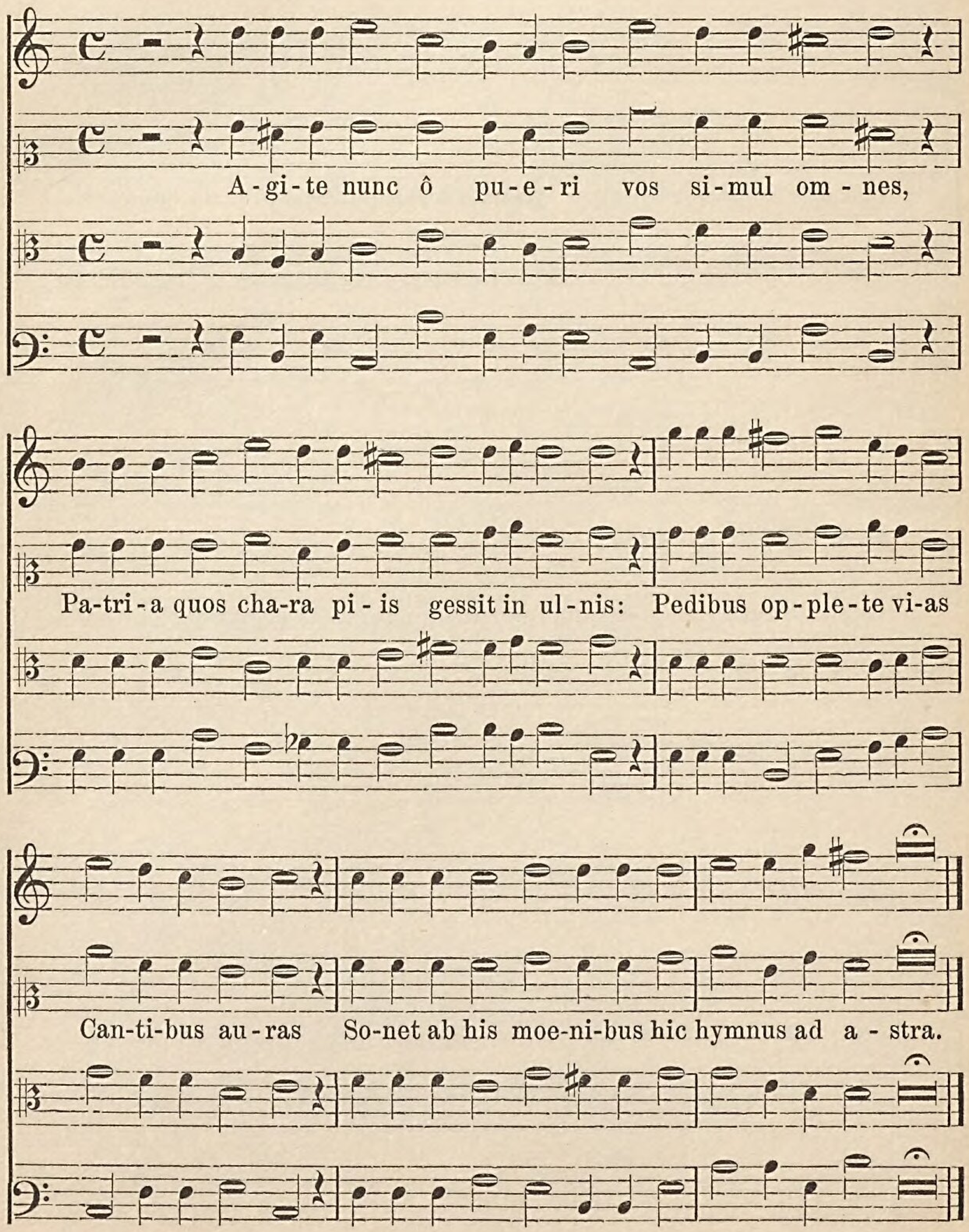








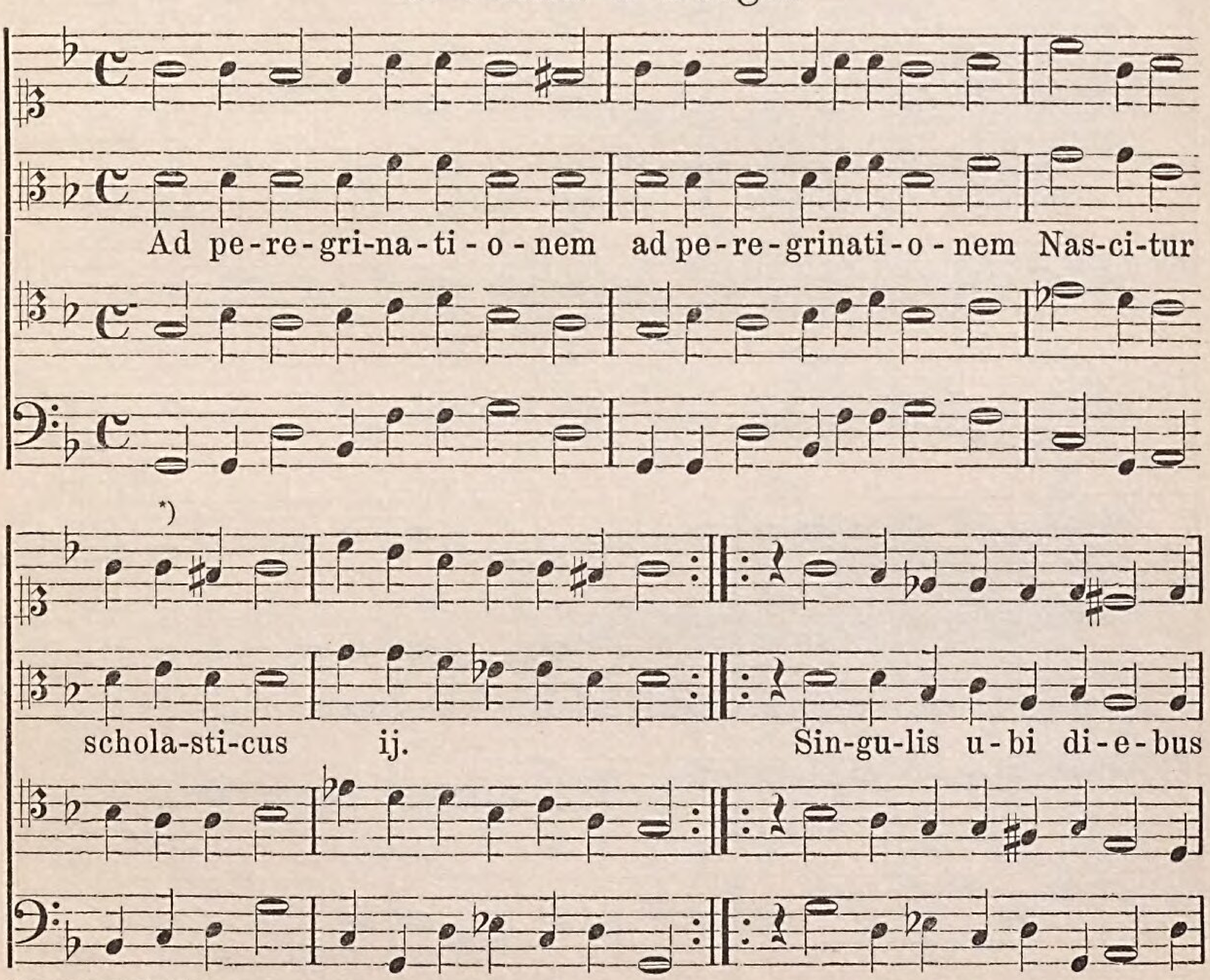
3. Joach. à Burgk.



4. Joach. à Burgk.

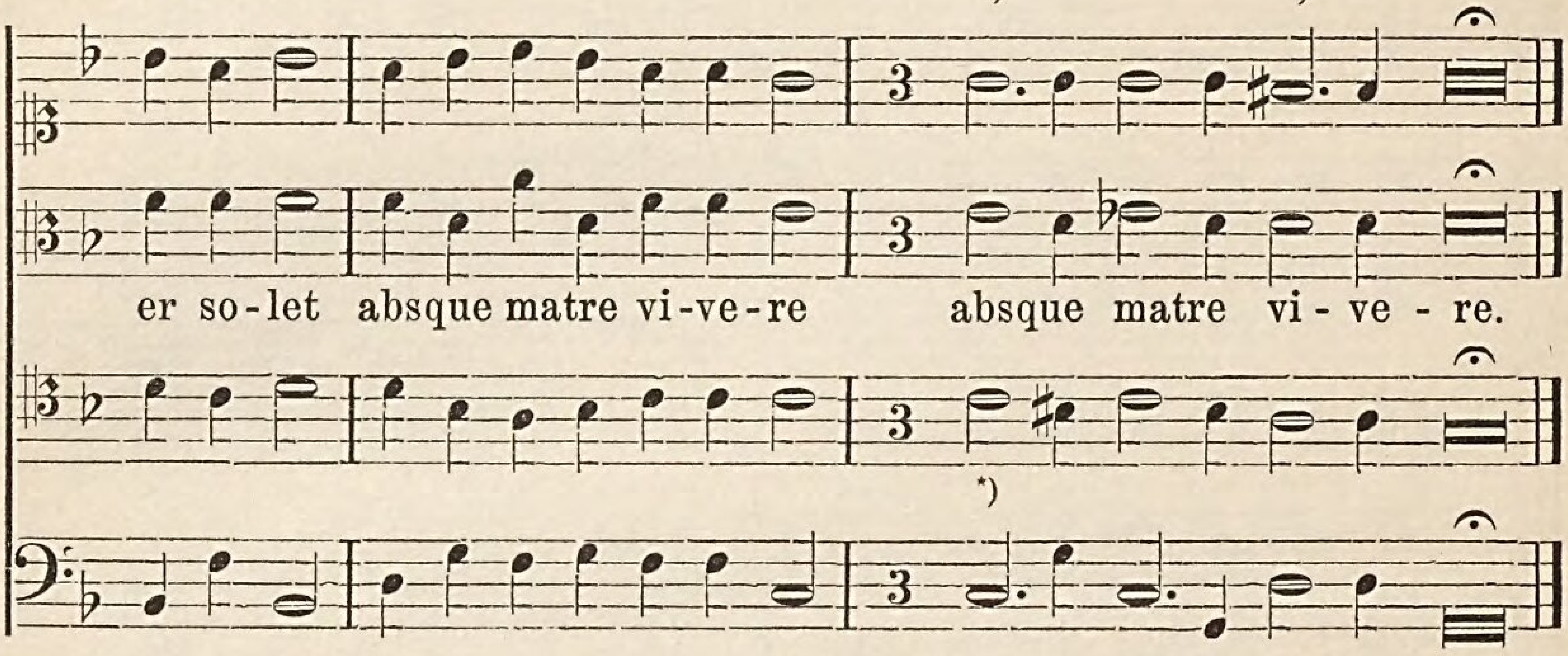


5. Joach. à Burgk.



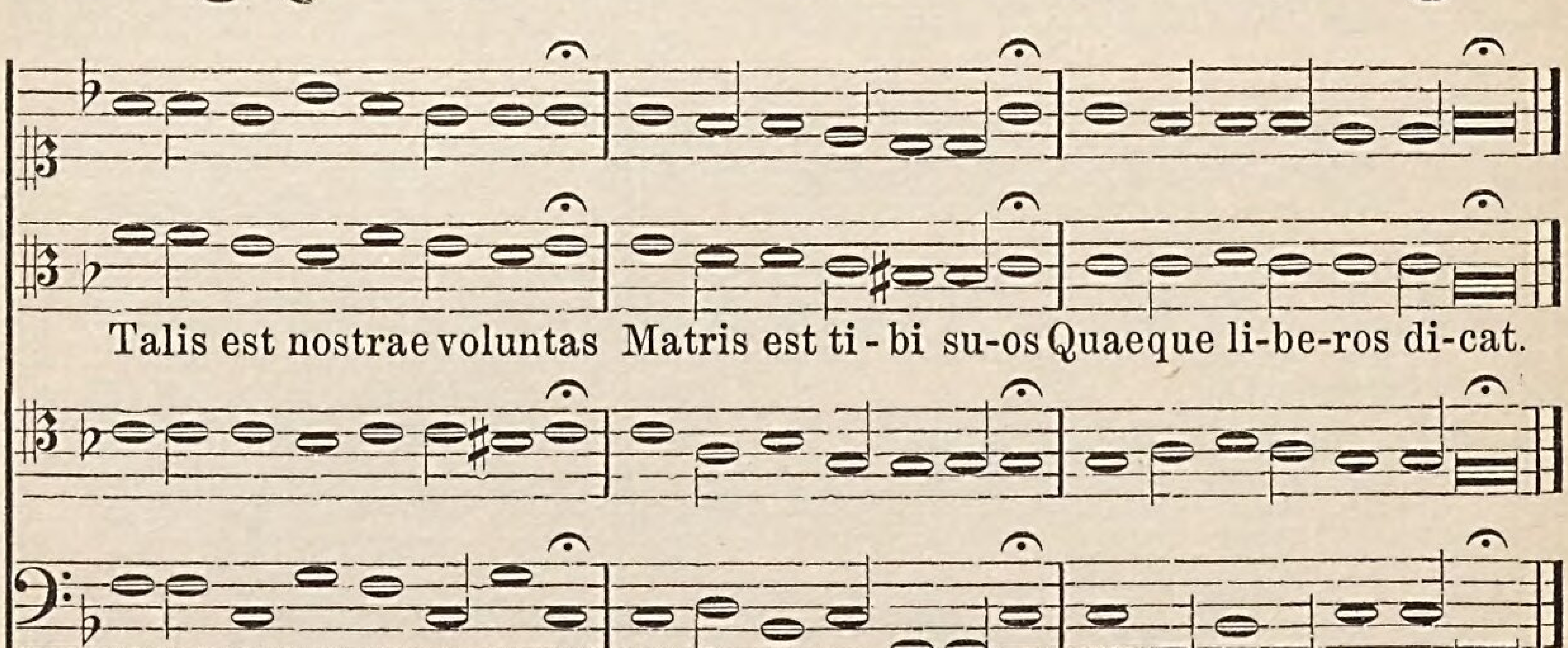
*) sic.





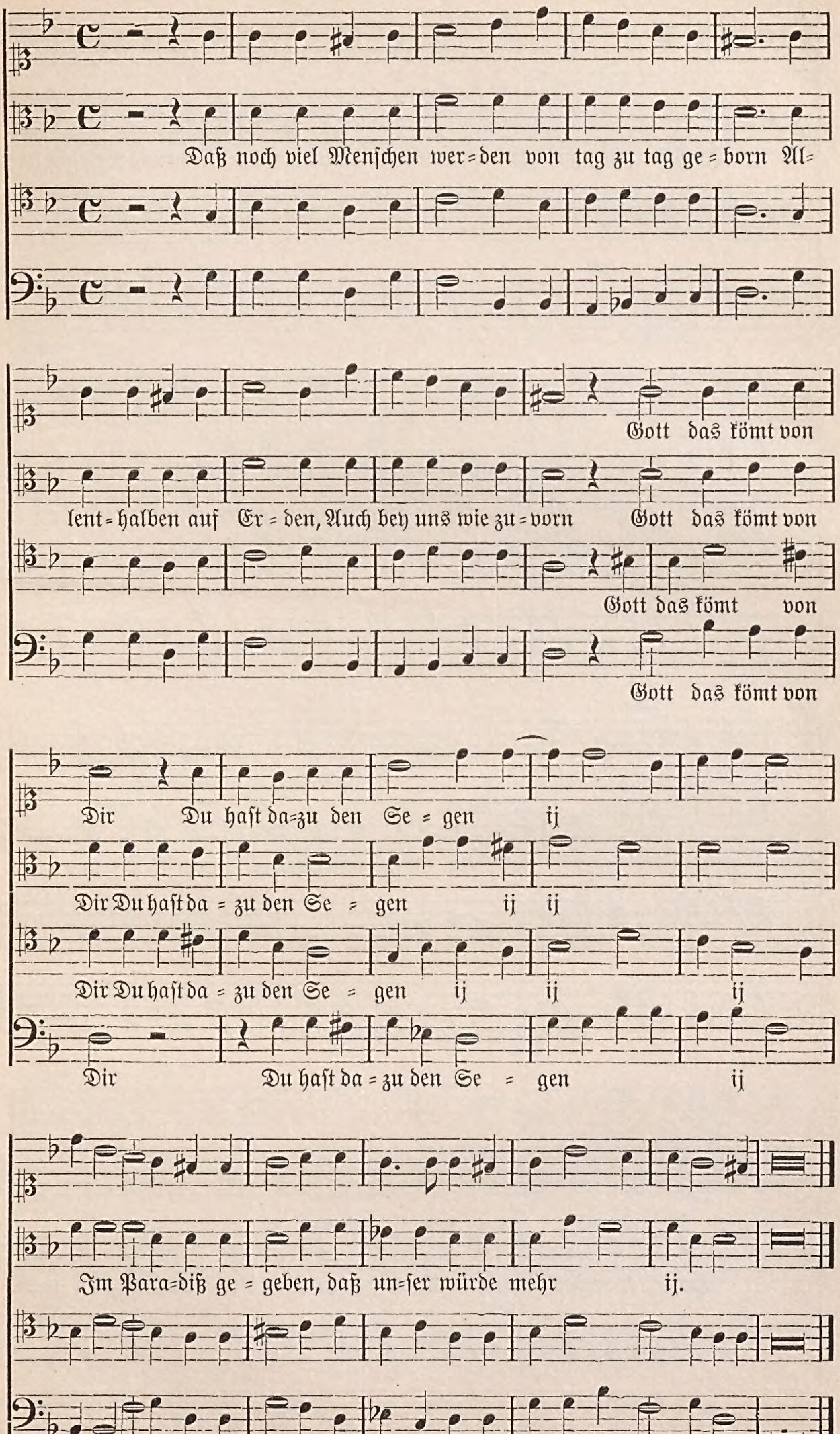
6. Johan. Hermannus.



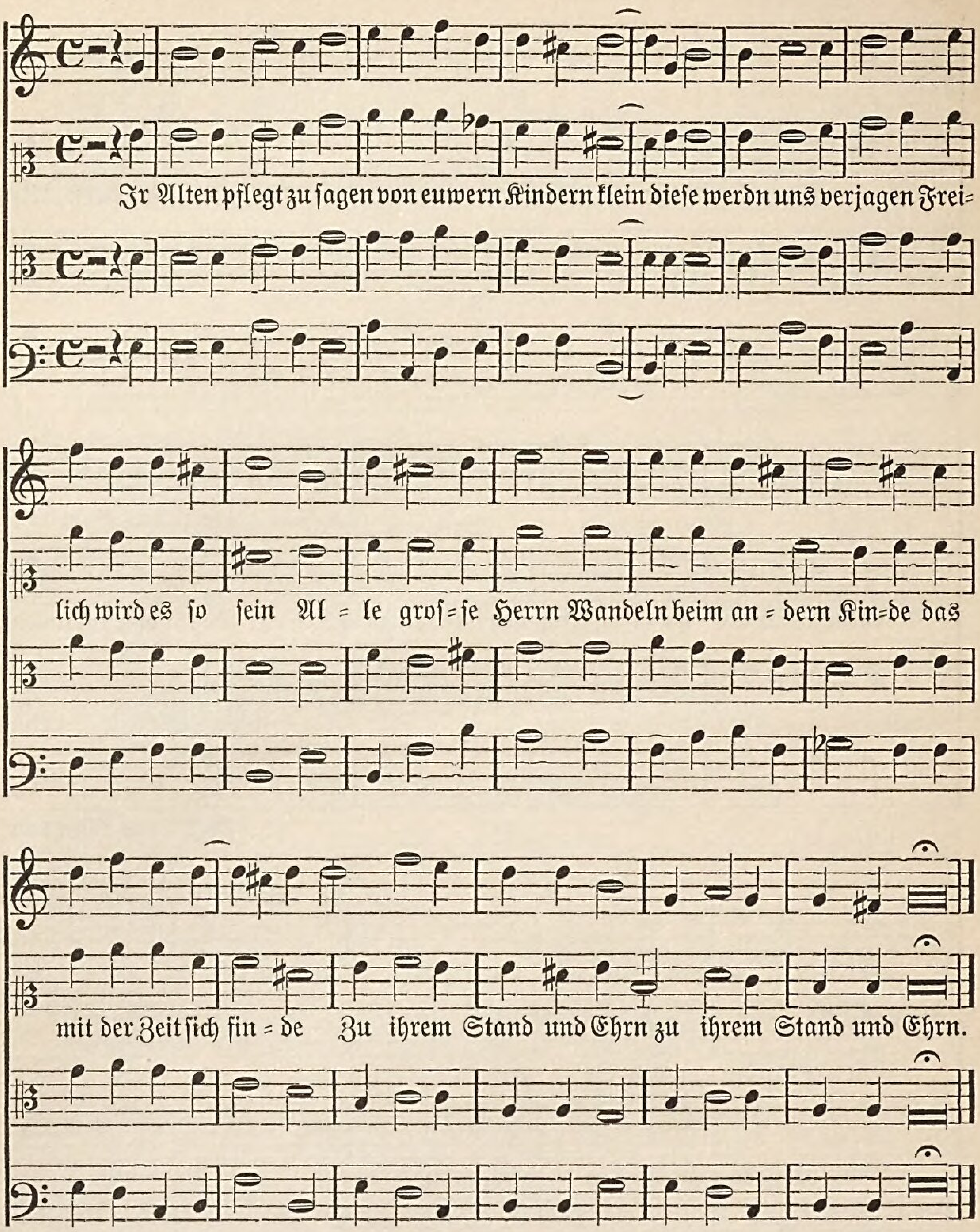


*) sic.

7. Johan. Eccart.



8. Johan. Eccart.



9.





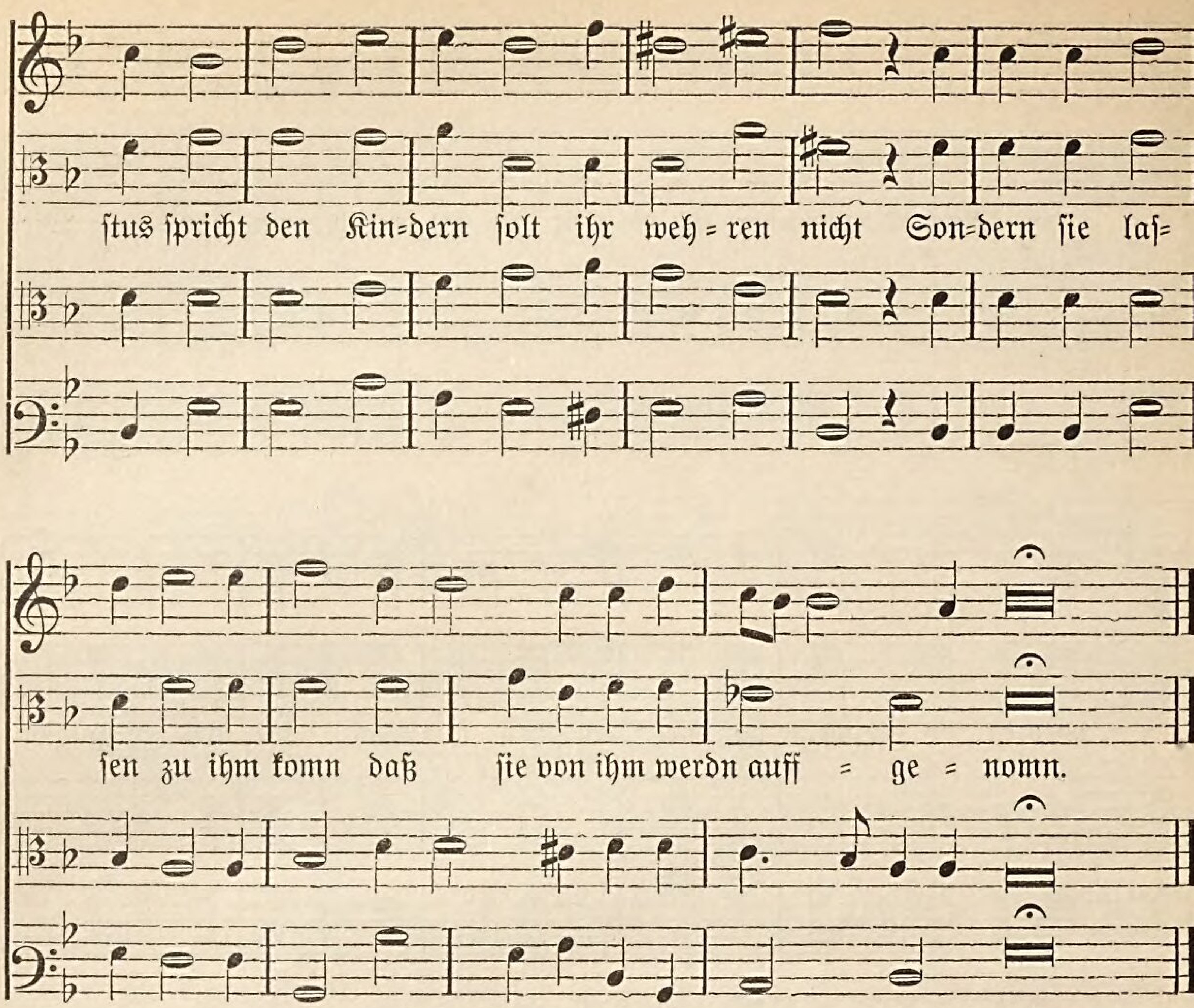




10. Joach. à Burgk.



*) sic.

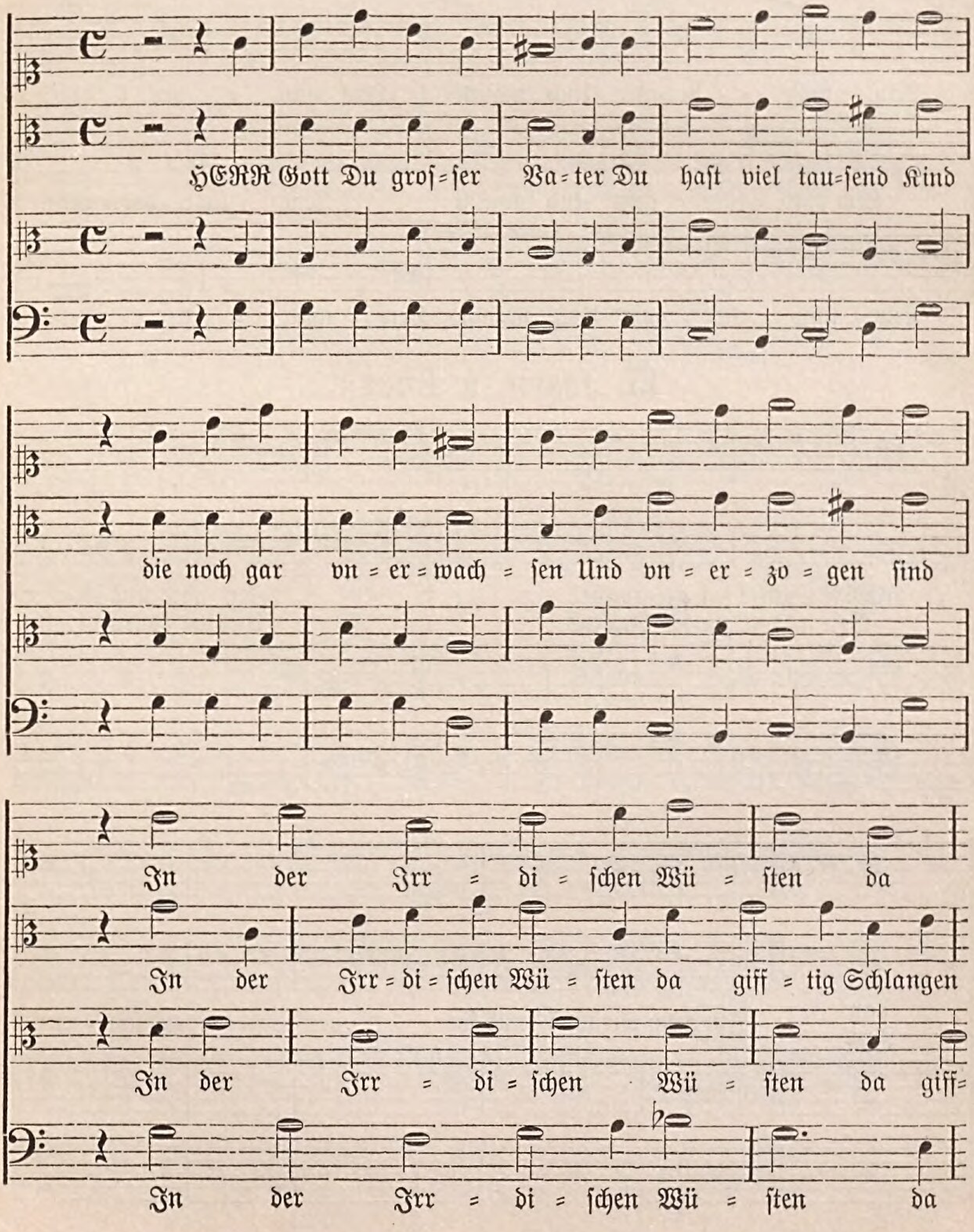


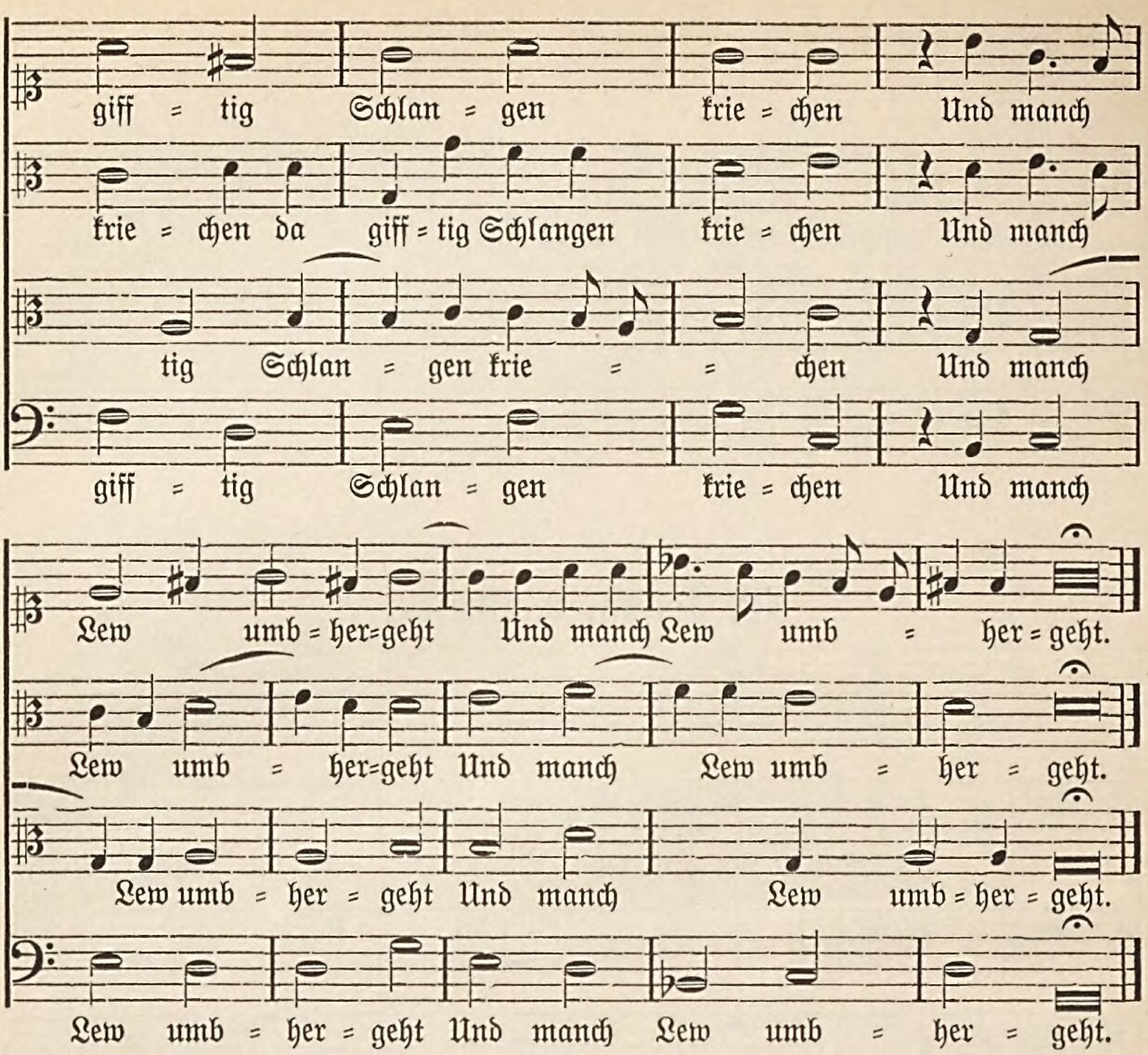
11. Joach. à Burgk.



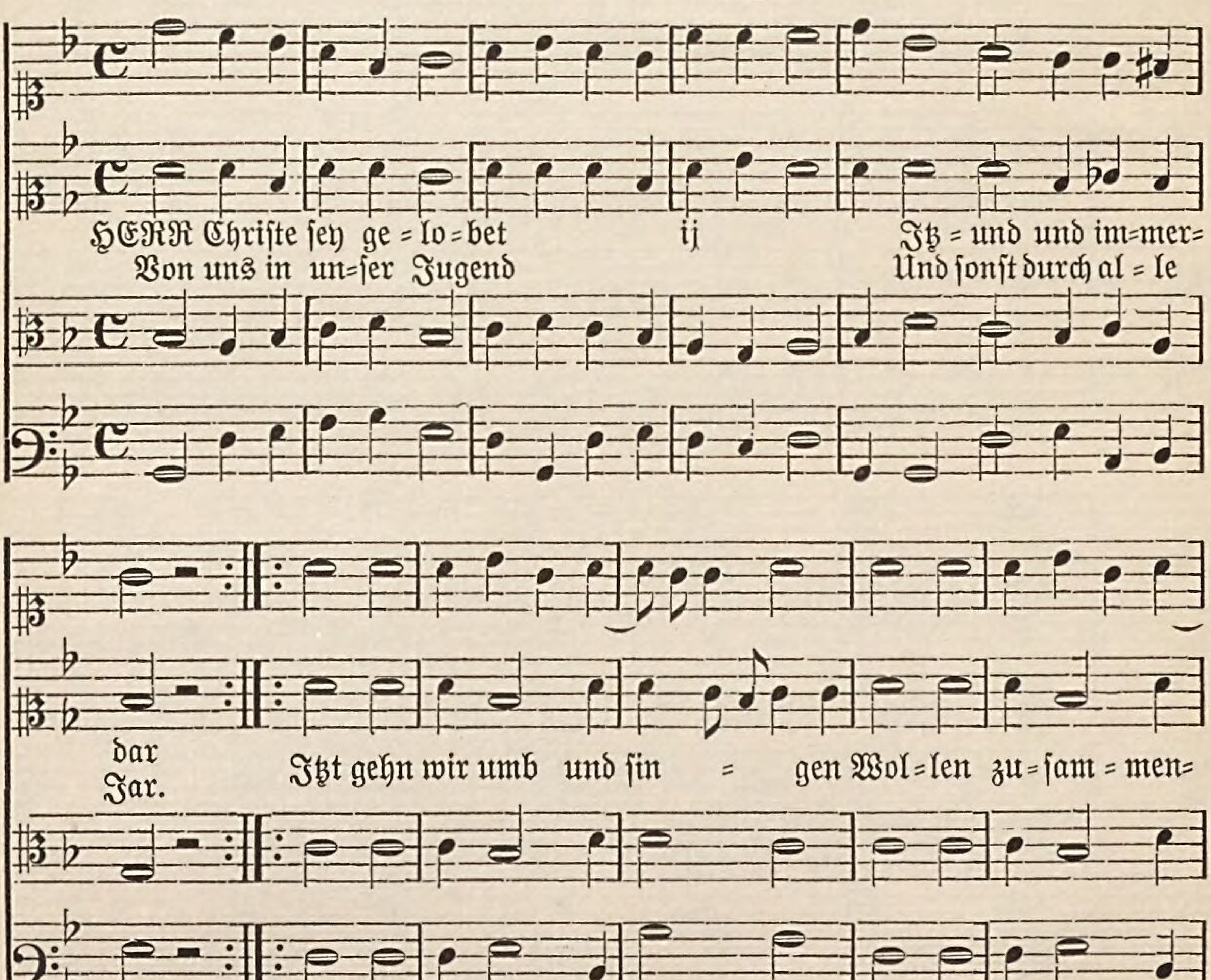


12. Joach. à Burgk.



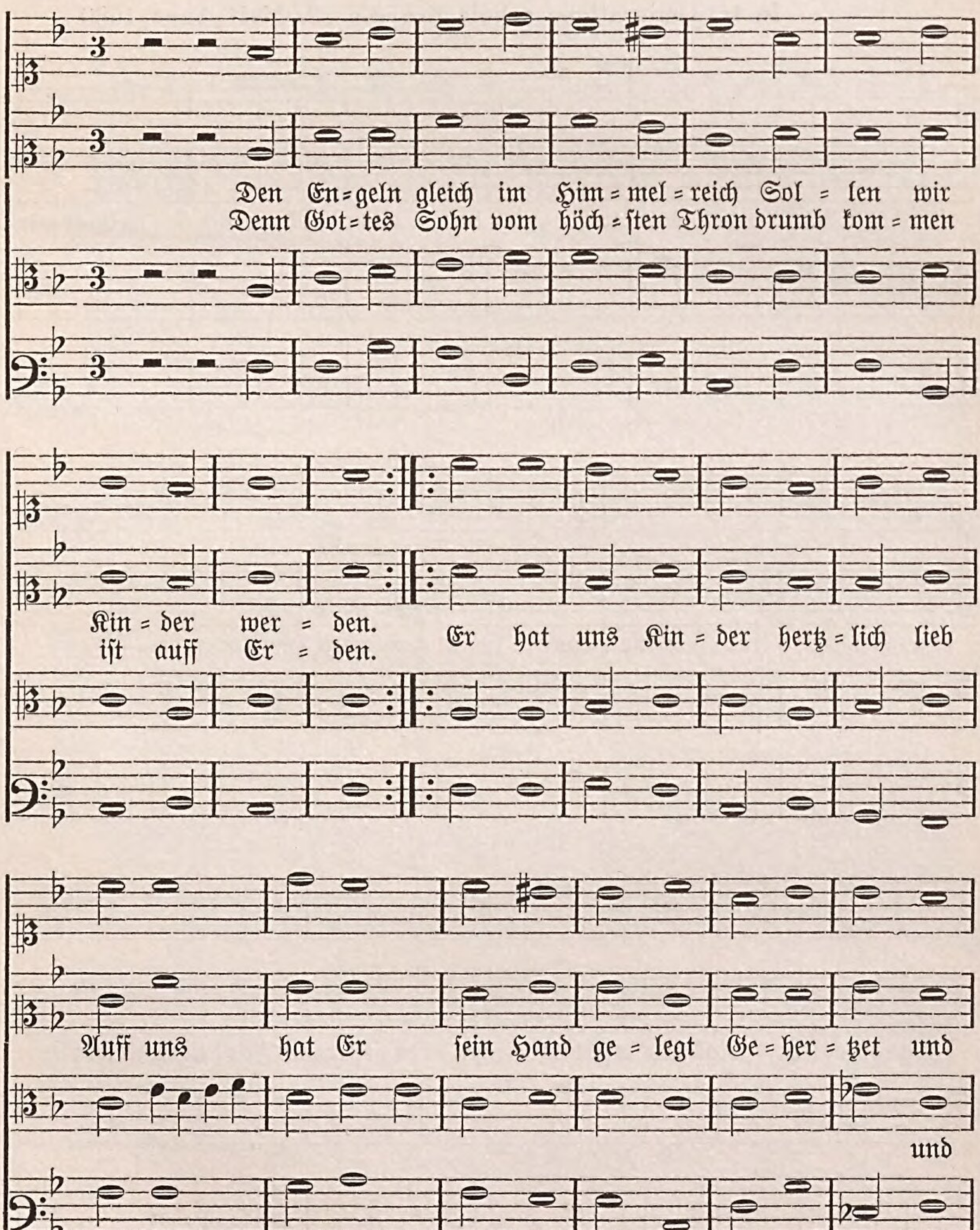


13. Joach. à Burgk.





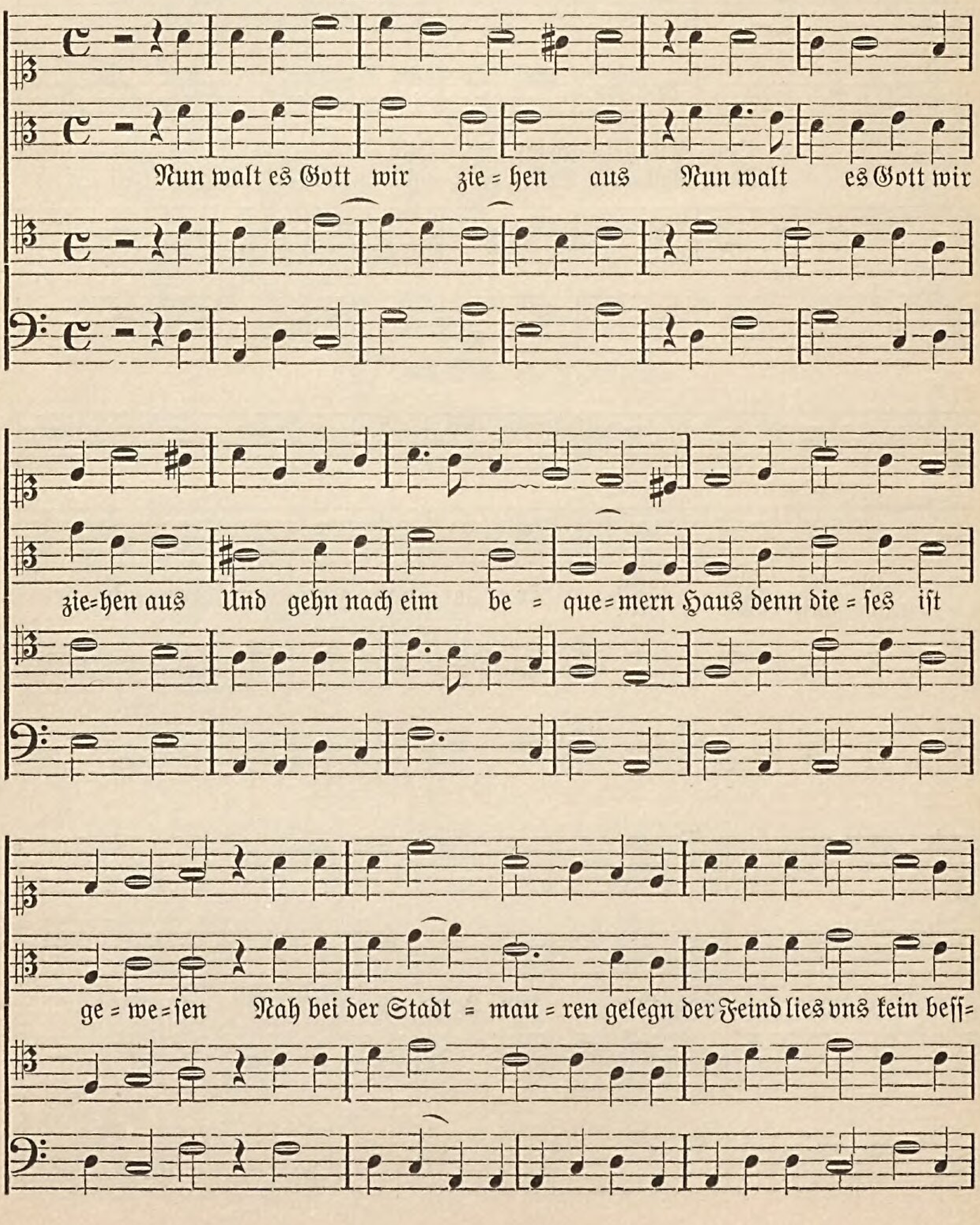
14. Joach. à Burgk.





15. Joach. à Burgk.

In transmigratione scholastica die 27. Maii Anno 1580.





16. Joach. à Burgk.

Pro nova schola.



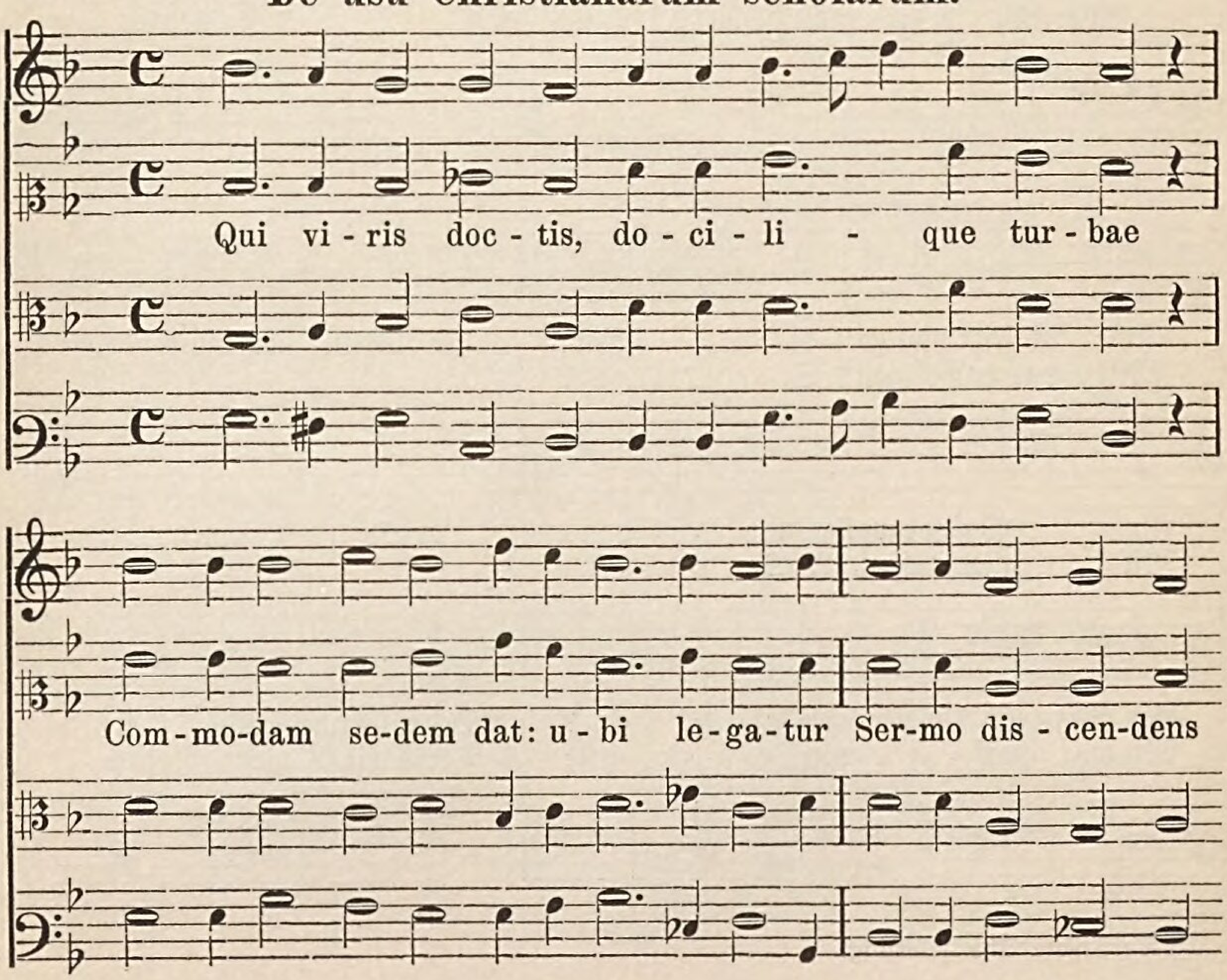


*) Verderbte Überlieferung.



17. Joach. à Burgk.

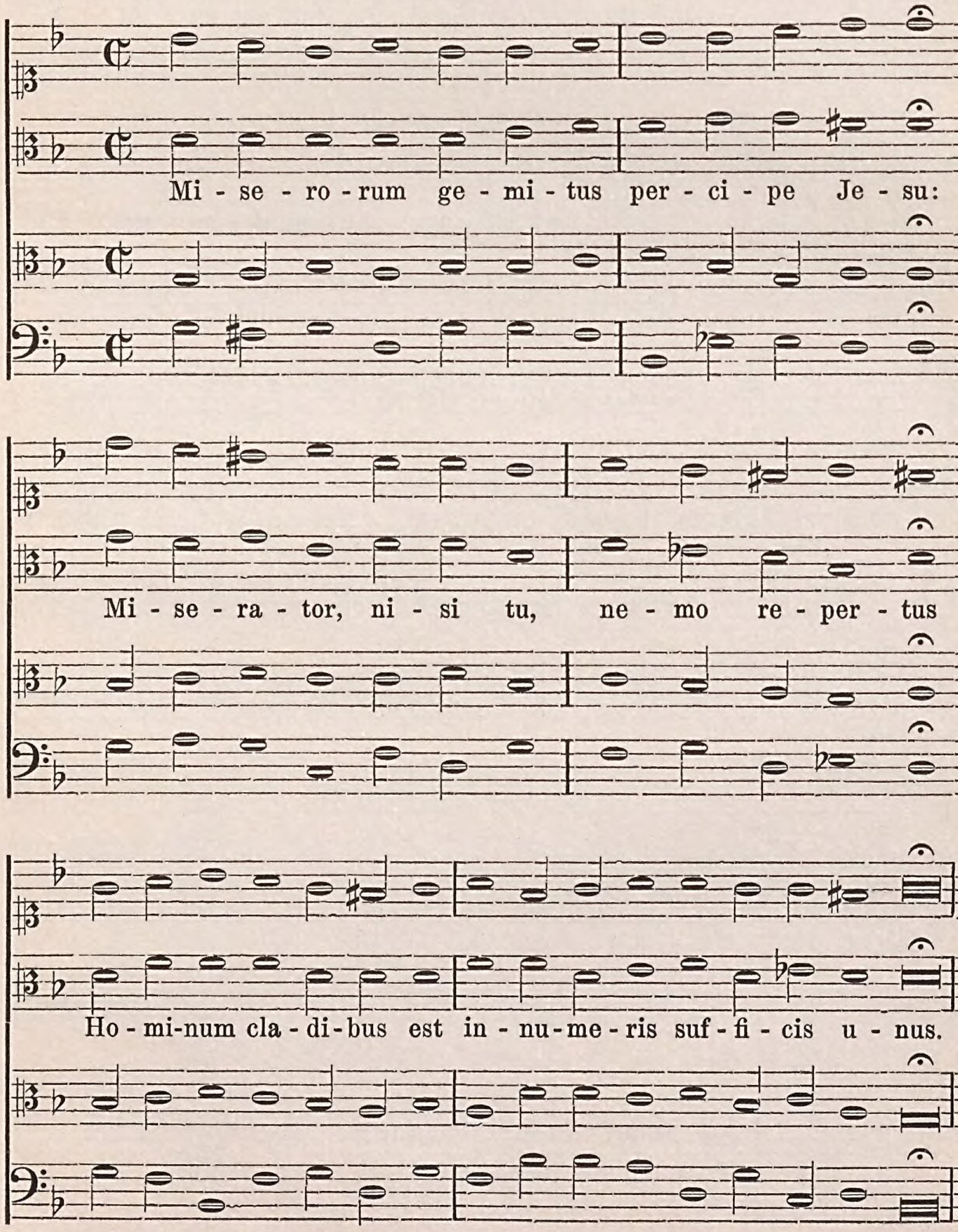
De usu Christianarum scholarum.



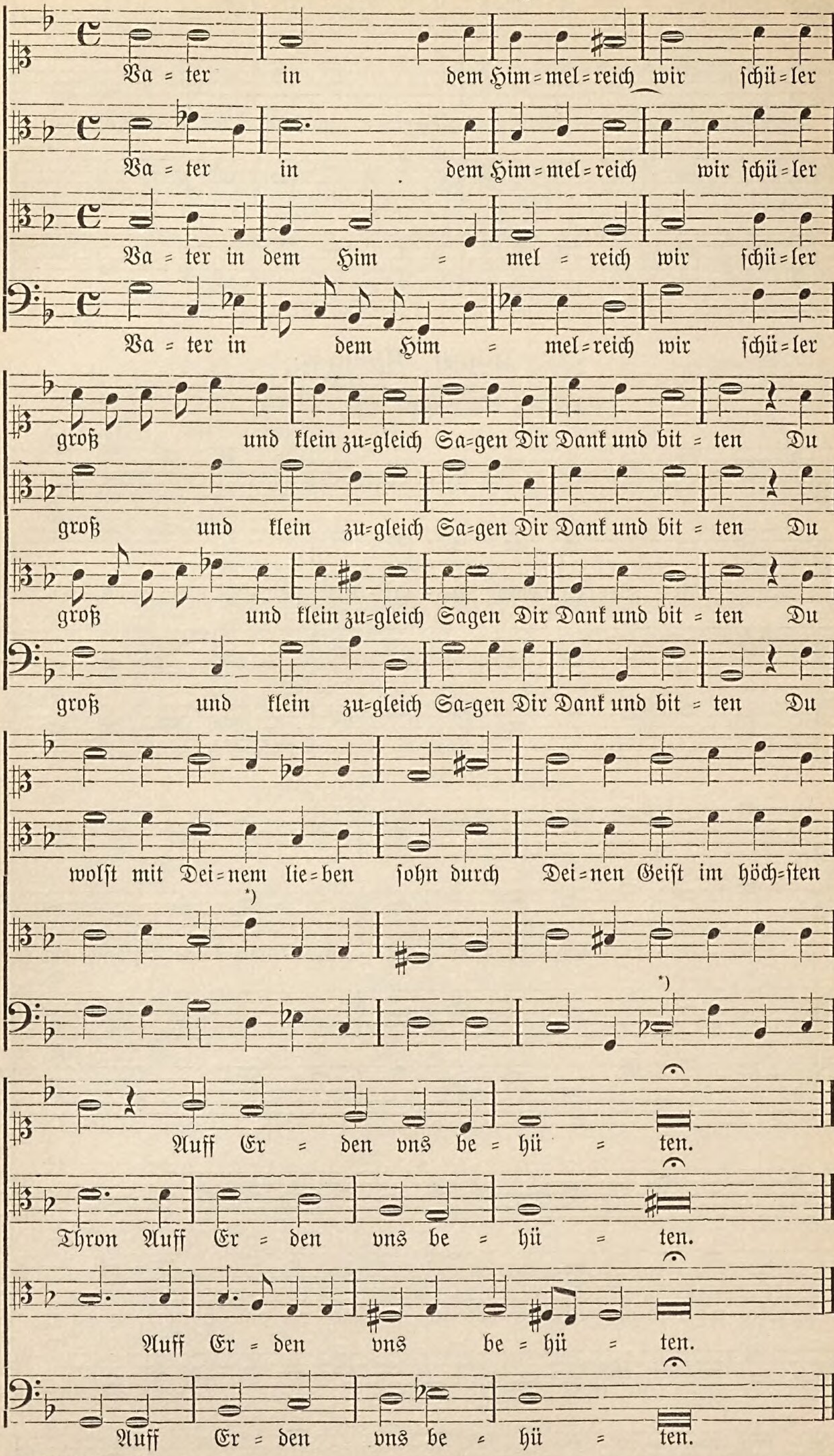


18. Johan. Herman.

contra Turcam an. 1595.



19. Joach. à Burgk.



*) sic.







21. Joach. à Burgk.

Precatio ad Spiritum Sanctum, Veteris et recentis ecclesiae.




Lu-cis tu - ae ra - di - um. Ve - ni pa-ter pau - pe - rum,


Ve - ni da-tor mu-ne - rum Ve - ni lu-men cor-di - um.

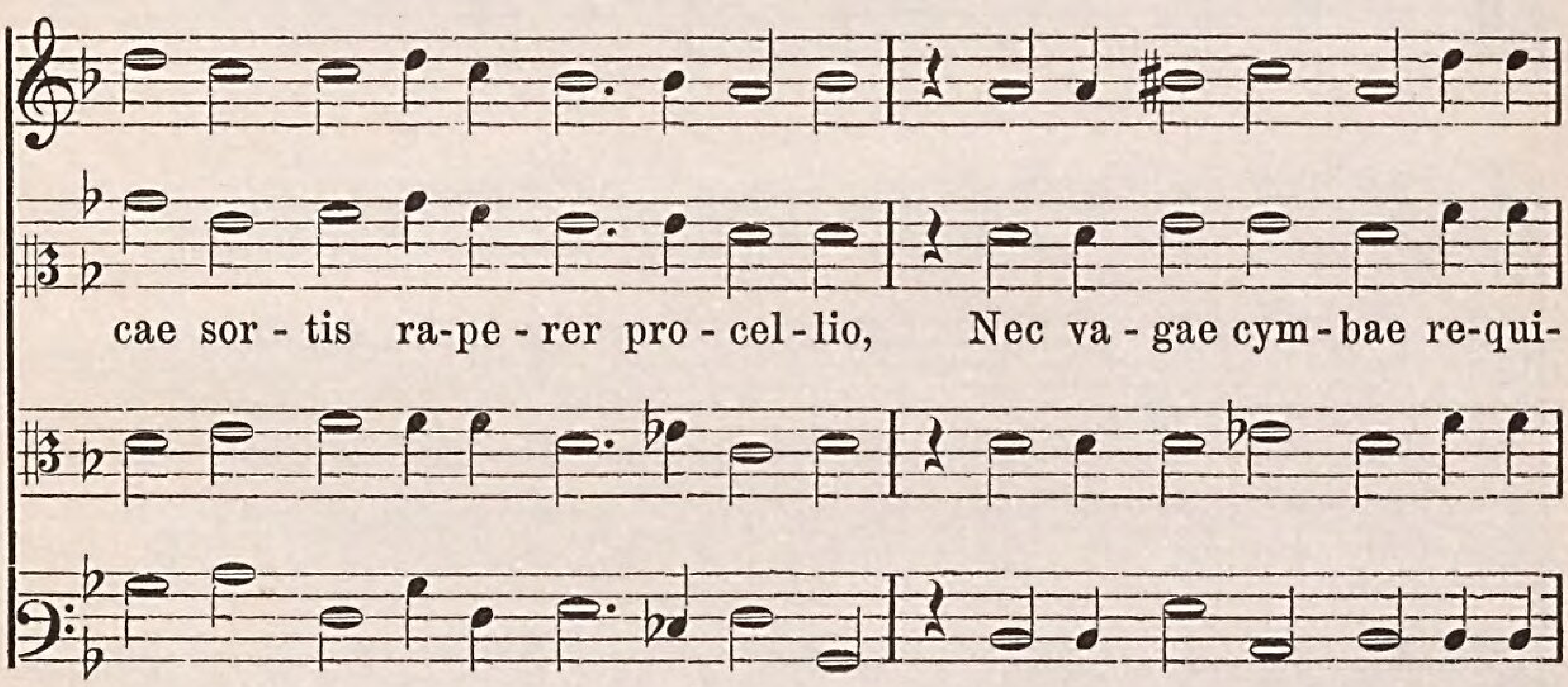
Finis.

Odae Sacrae, Joachim a Burck.

Liber primus.

1. Oda De Notitia Dei.



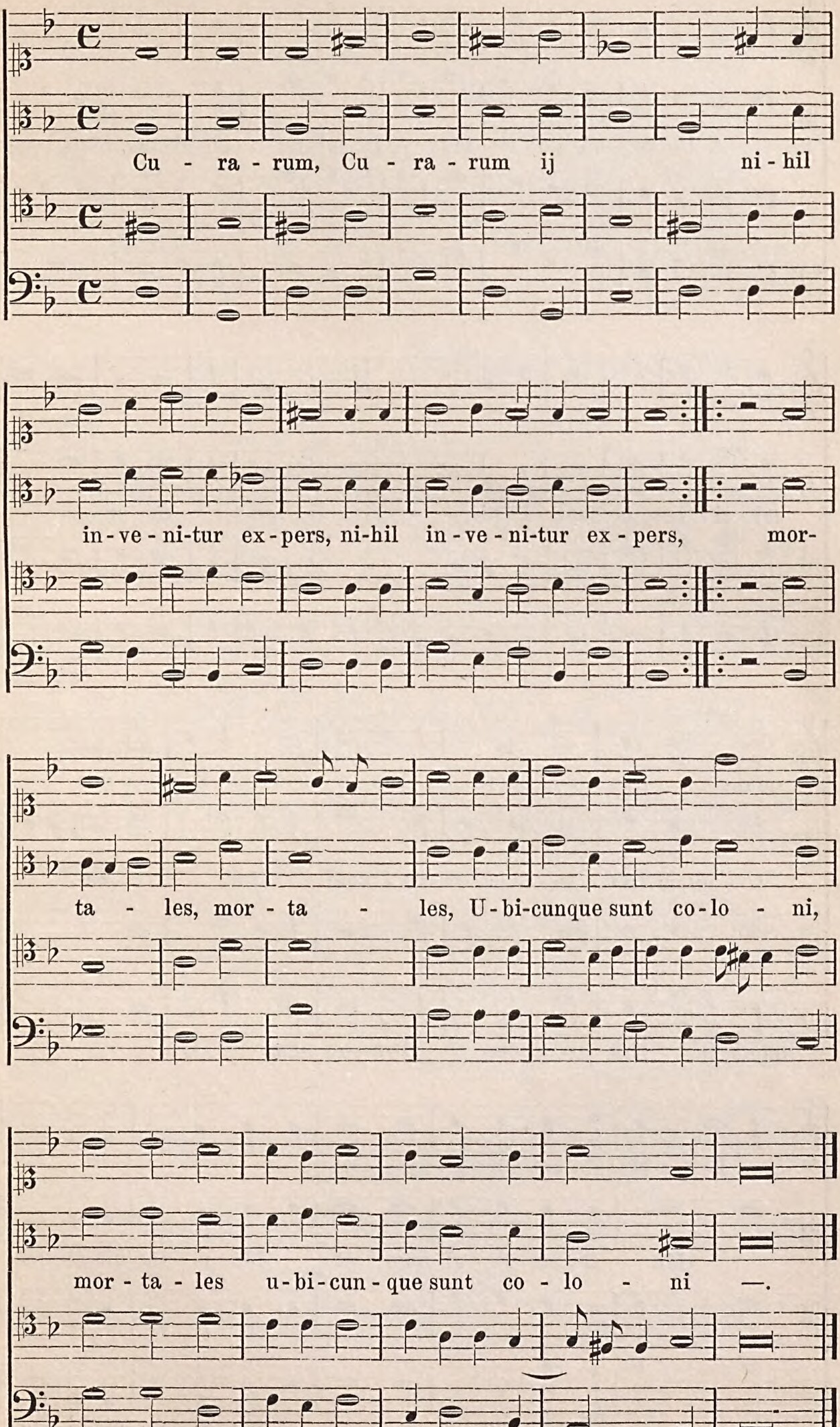




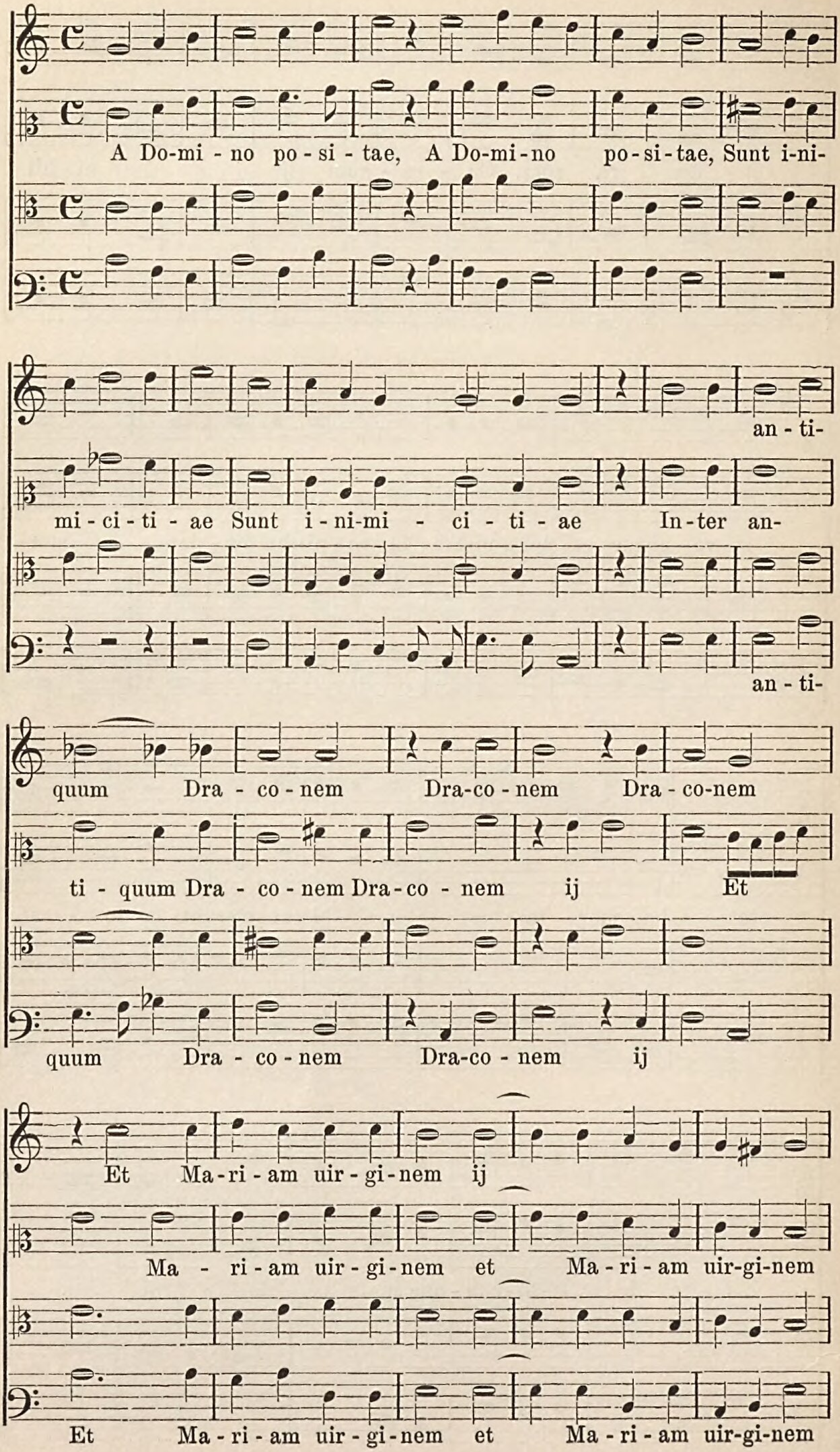
2. De Creatione.

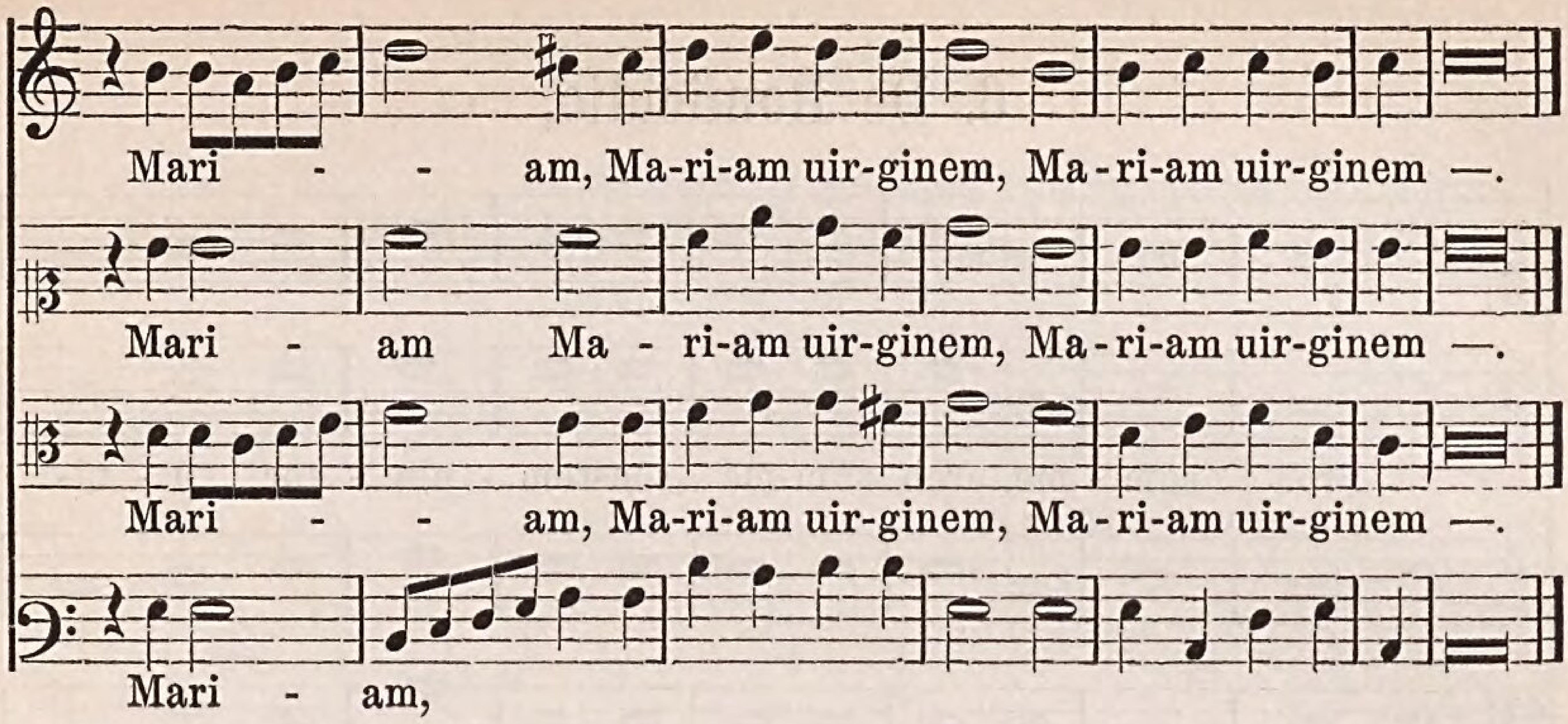


3. De Universali Calamitate.



4. De Inimicitia Christi et Serpentis.

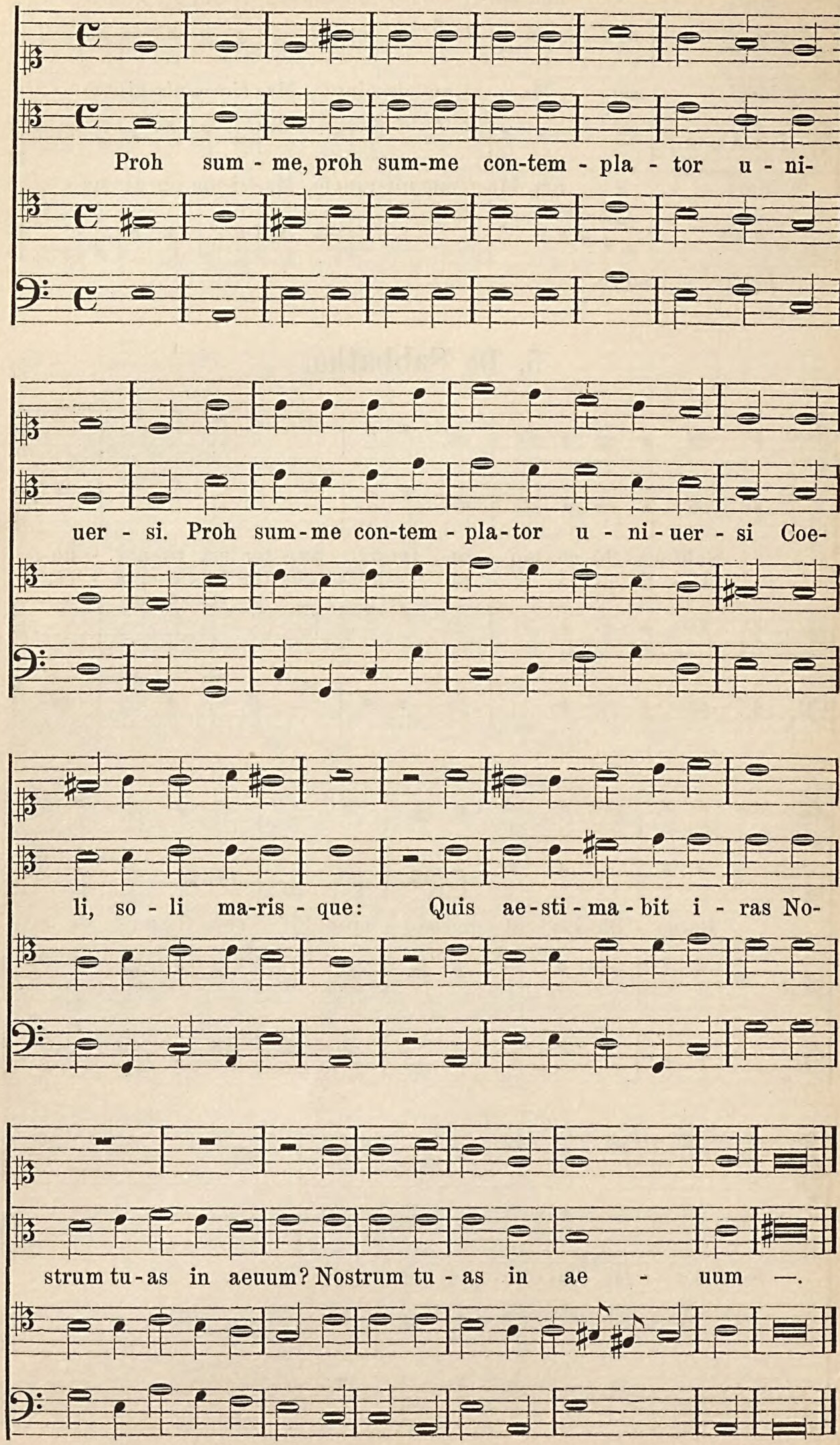




5. De Sabbatho.



6. De Homicidio.

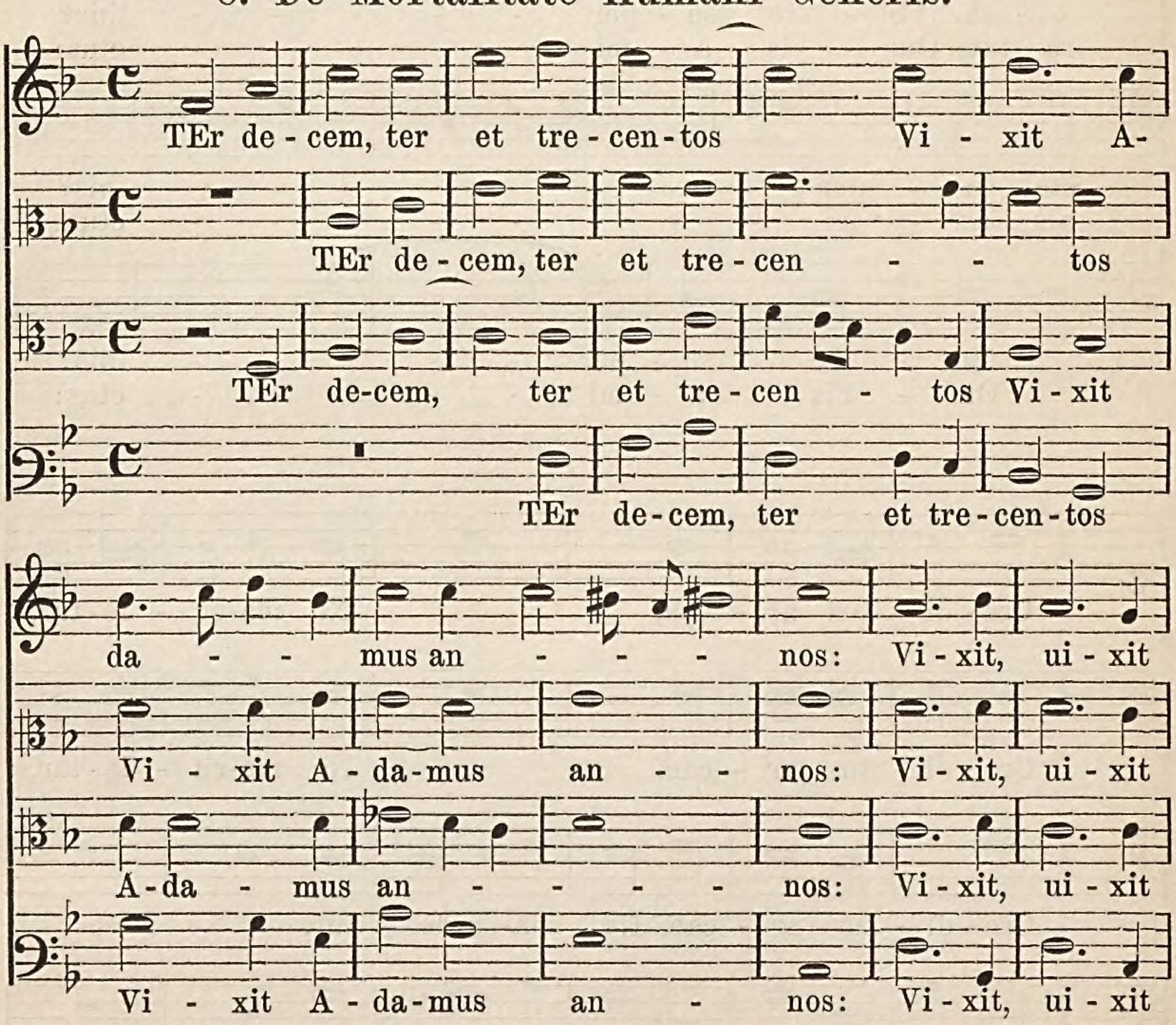


7. De Vestitu.


Quid spe-ci - o - sa ij
It la - ce - ra - tum
Quid spe-ci - o - sa Quid spe - ci-
It la - ce - ra - tum It la - ce-
Quid spe-ci - o - sa ij Ve-
It la - ce - ra - tum ij Om-
Ve - - ste su - per - - - - - - bis?
Om - - nis a - mi - - - - - - ctus:
o - sa Ve - ste su - per - - - - - - bis?
ra - tum Om - nis a - mi - - - - - - ctus:
ste su - per - - - - - - - - - bis?
nis a - mi - - - - - - - - - ctus:
Ve - ste su - per - - - - - - bis?
Om - nis a - mi - - - - - - ctus:
Cre - di - tus ar - cae, Ne ma-cu - le - tur,
Cre - di - tus ar - cae, Ne ma-cu - le - tur,
Cre - di - tus ar - cae, Ne ma-cu - le - tur,



8. De Mortalitate Humani Generis.

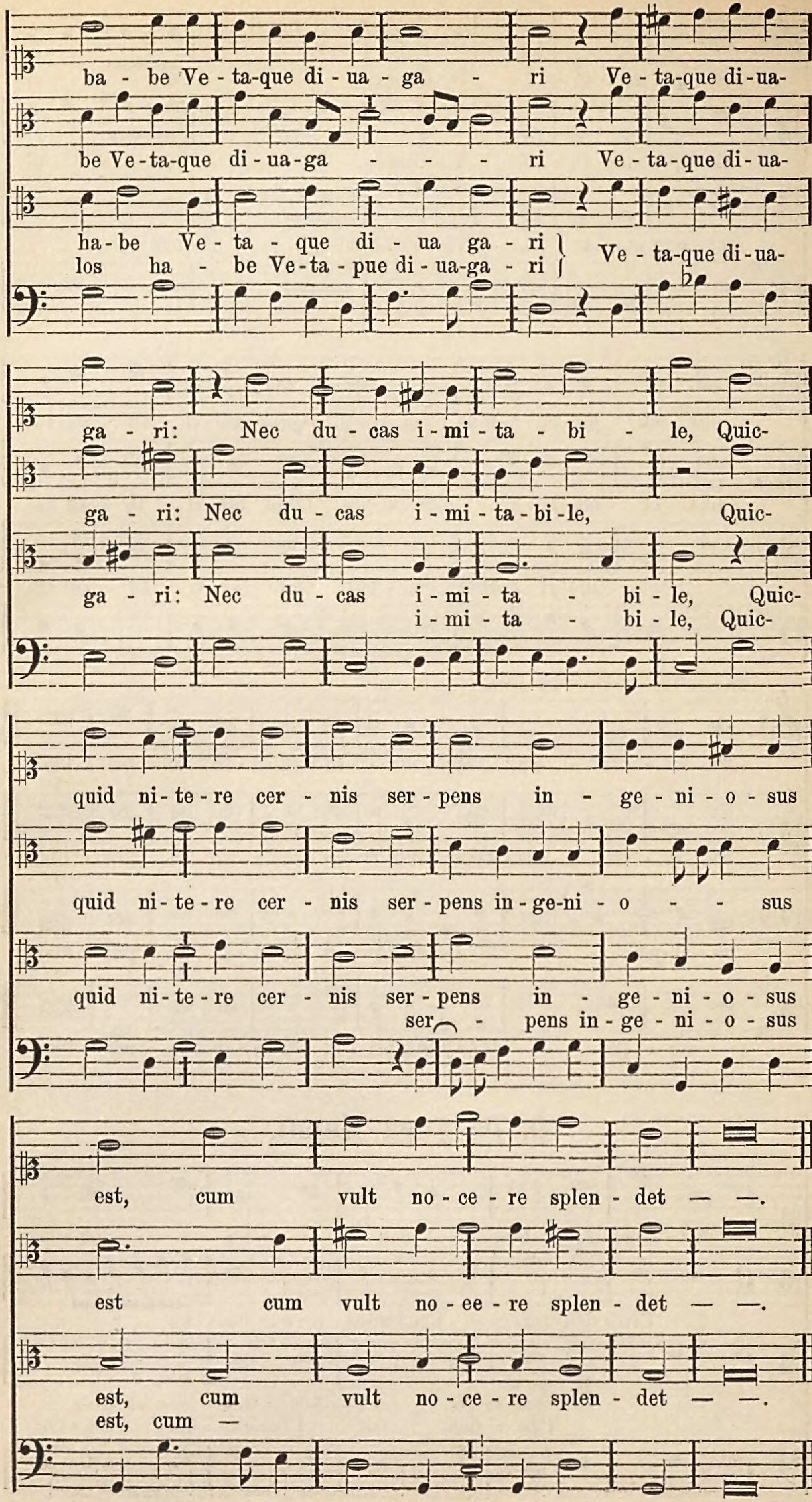


*) Text verderbt.



9. De Fuga Mundi.



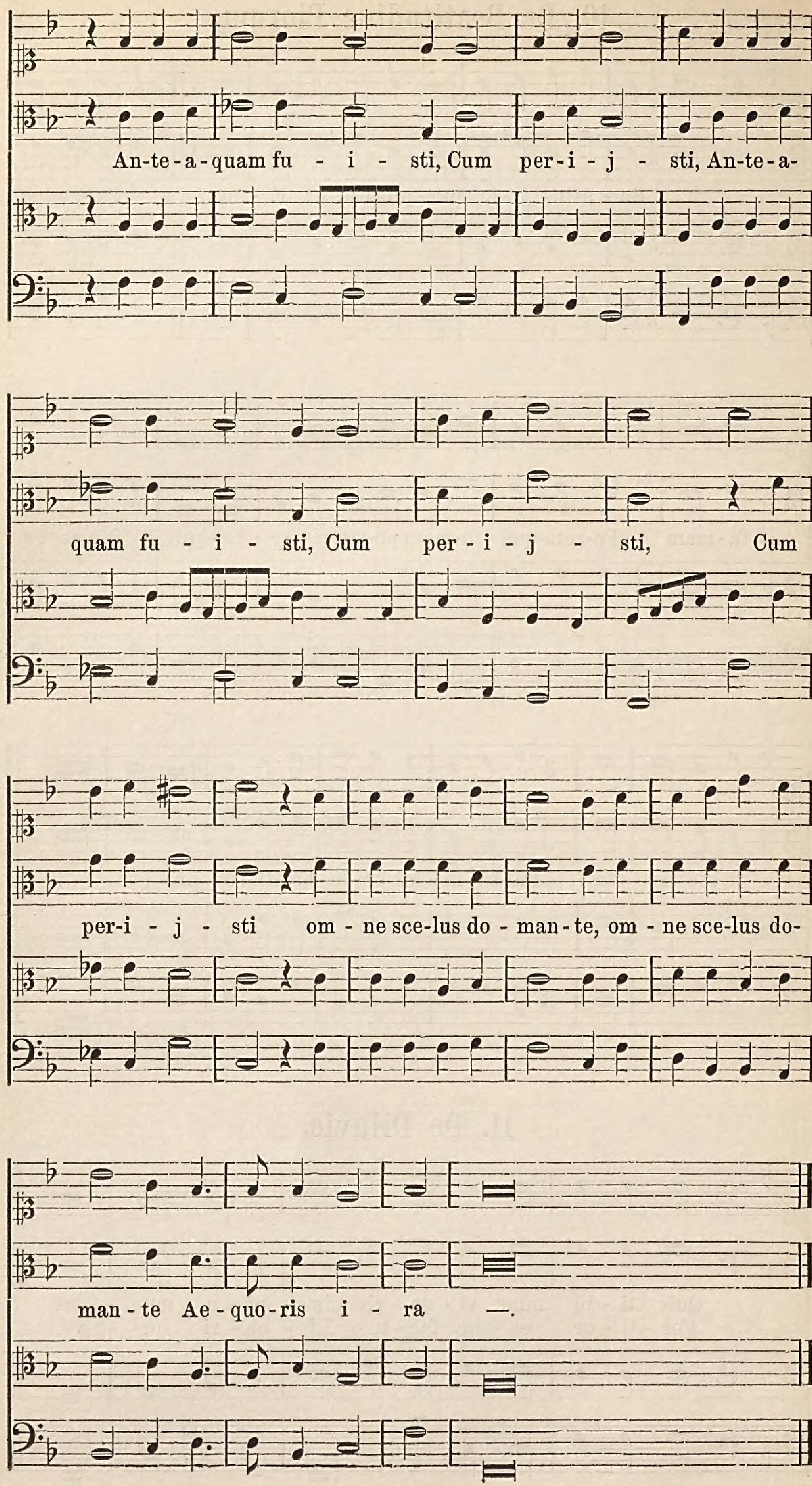

ba - be Ve - ta-que di - ua - ga - ri Ve - ta-que di - ua-
be Ve - ta-que di - ua-ga - - - ri Ve - ta-que di - ua-
ha - be Ve - ta - que di - ua ga - ri
los ha - be Ve - ta - pue di - ua-ga - ri
Ve - ta-que di - ua-
ga - ri: Nec du - cas i - mi - ta - bi - le, Quic-
ga - ri: Nec du - cas i - mi - ta - bi - le, Quic-
ga - ri: Nec du - cas i - mi - ta - bi - le, Quic-
i - mi - ta - bi - le, Quic-
quid ni - te - re cer - nis ser - pens in - ge - ni - o - sus
quid ni - te - re cer - nis ser - pens in - ge-ni - o - - sus
quid ni - te - re cer - nis ser - pens in - ge - ni - o - sus
ser - pens in - ge - ni - o - sus
est, cum vult no - ce - re splen - det — —.
est cum vult no - ee - re splen - det — —.
est, cum vult no - ce - re splen - det — —.
est, cum —

10. De Beatitudine Piorum.



11. De Diluvio.



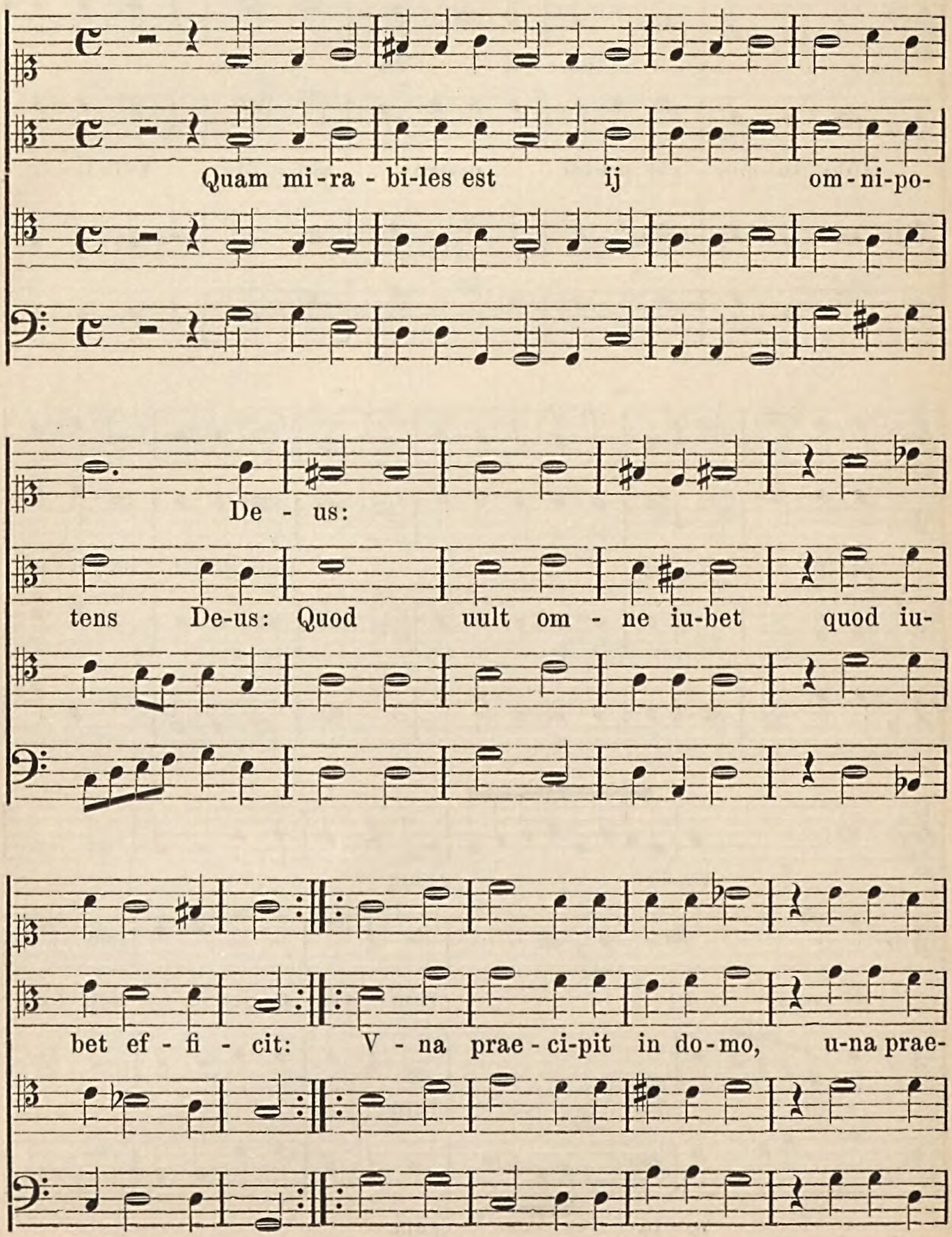

An-te-a-quam fu - i - sti, Cum per-i-j - sti, An-te-a-
quam fu - i - sti, Cum per-i-j - sti, Cum
per-i - j - sti om - ne sce-lus do - man-te, om - ne sce-lus do-
man-te Ae-quo-ris i - ra —.

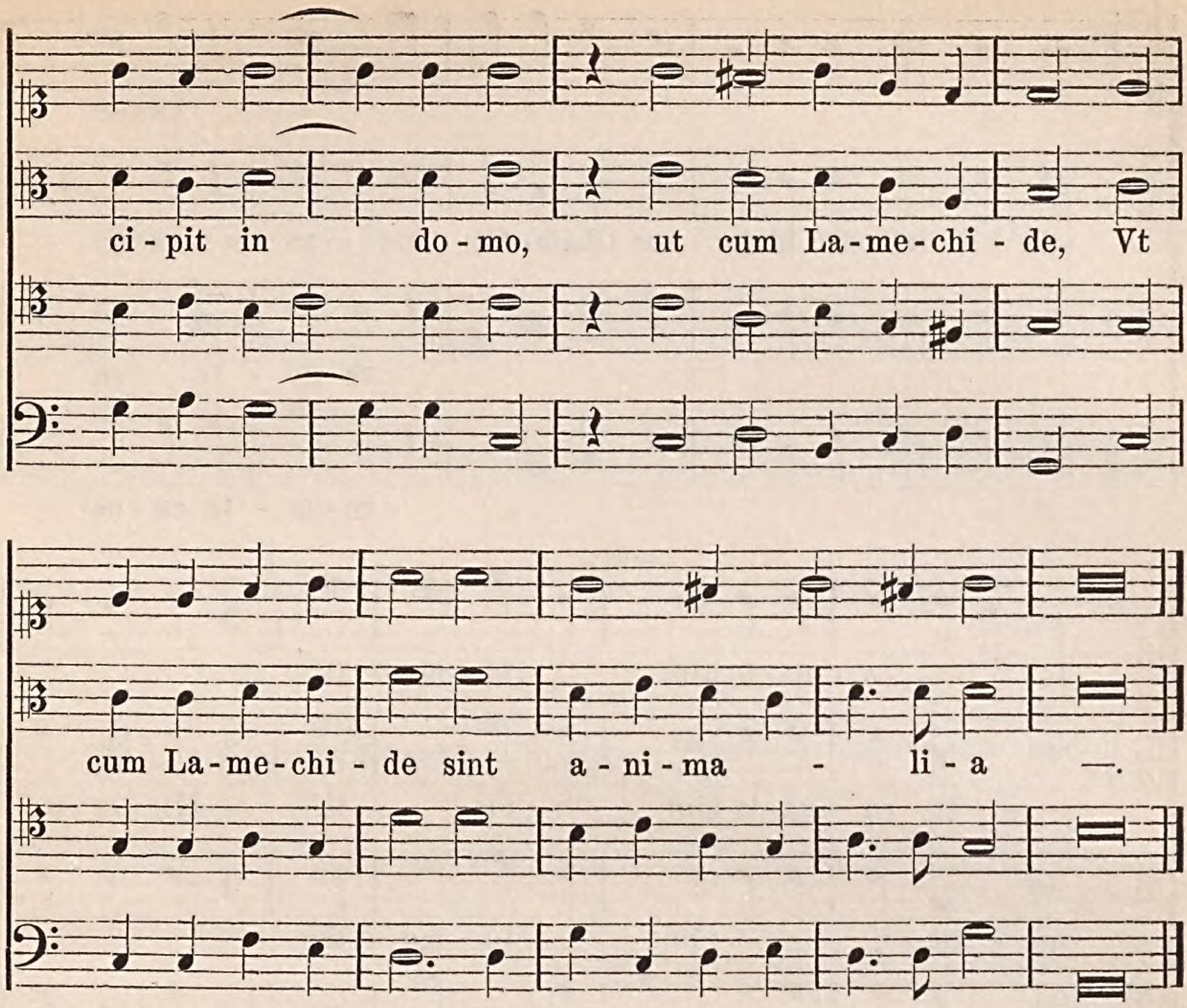
12. De Impiorum Contumacia.



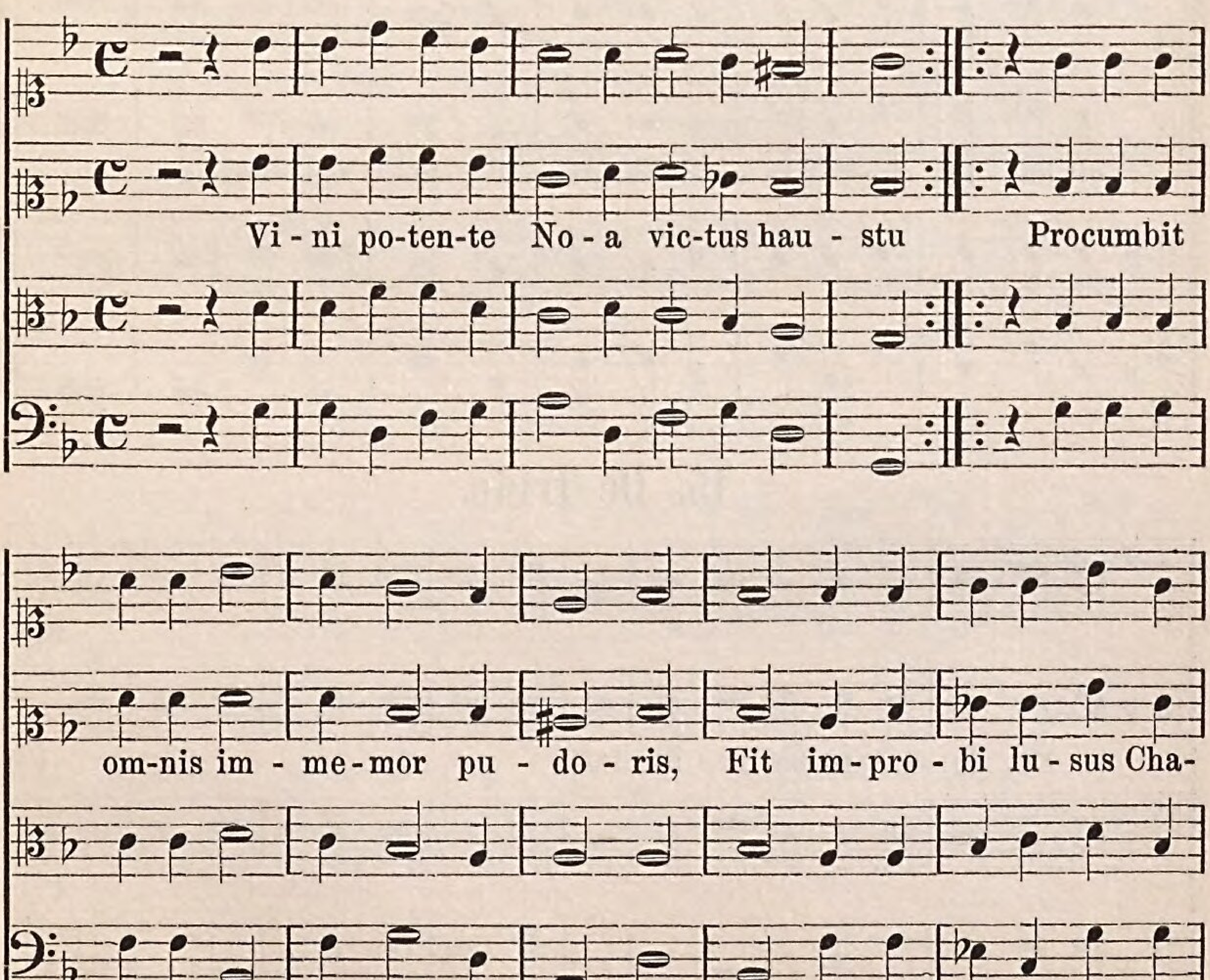


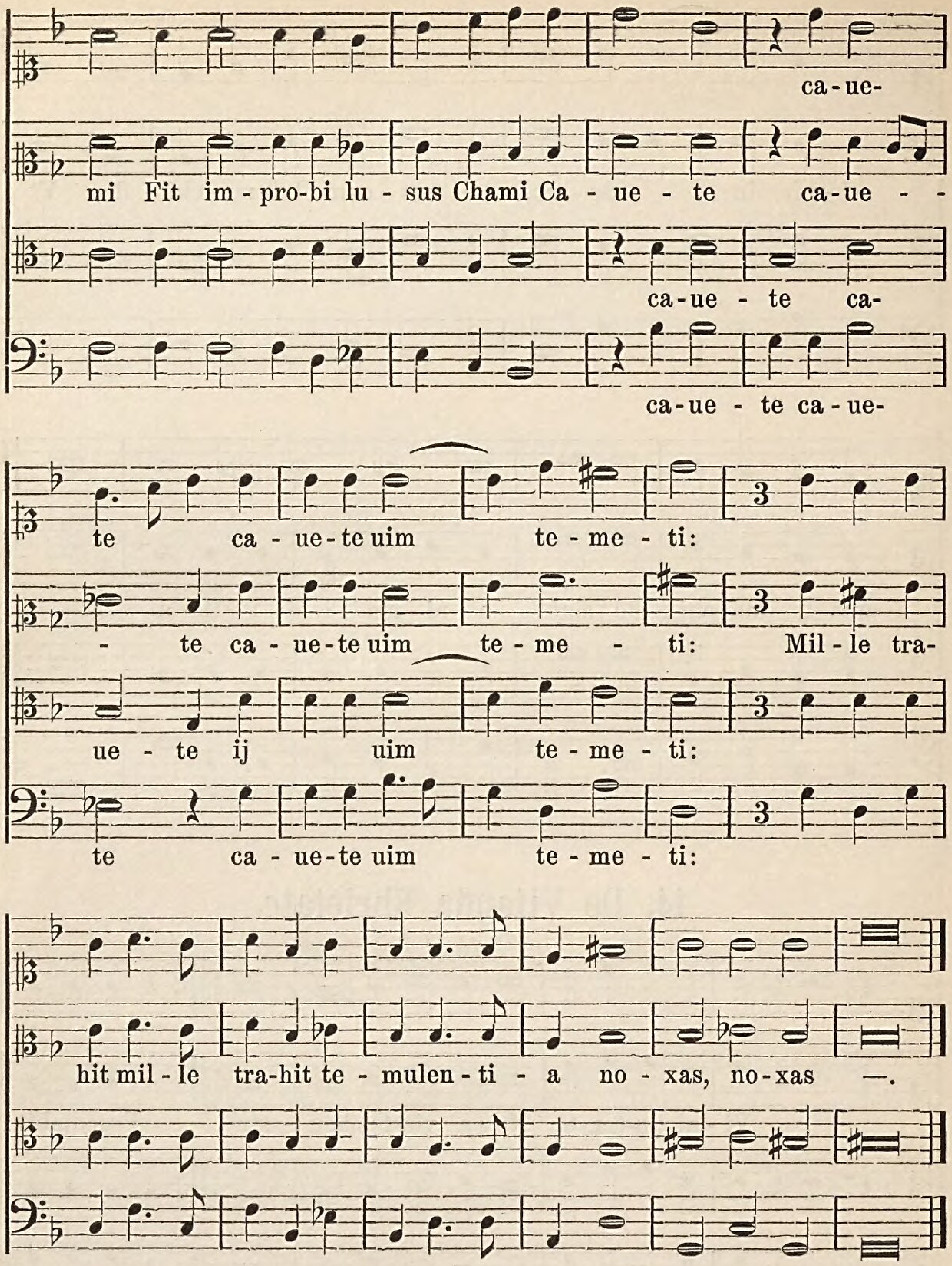
13. De Magistratu.





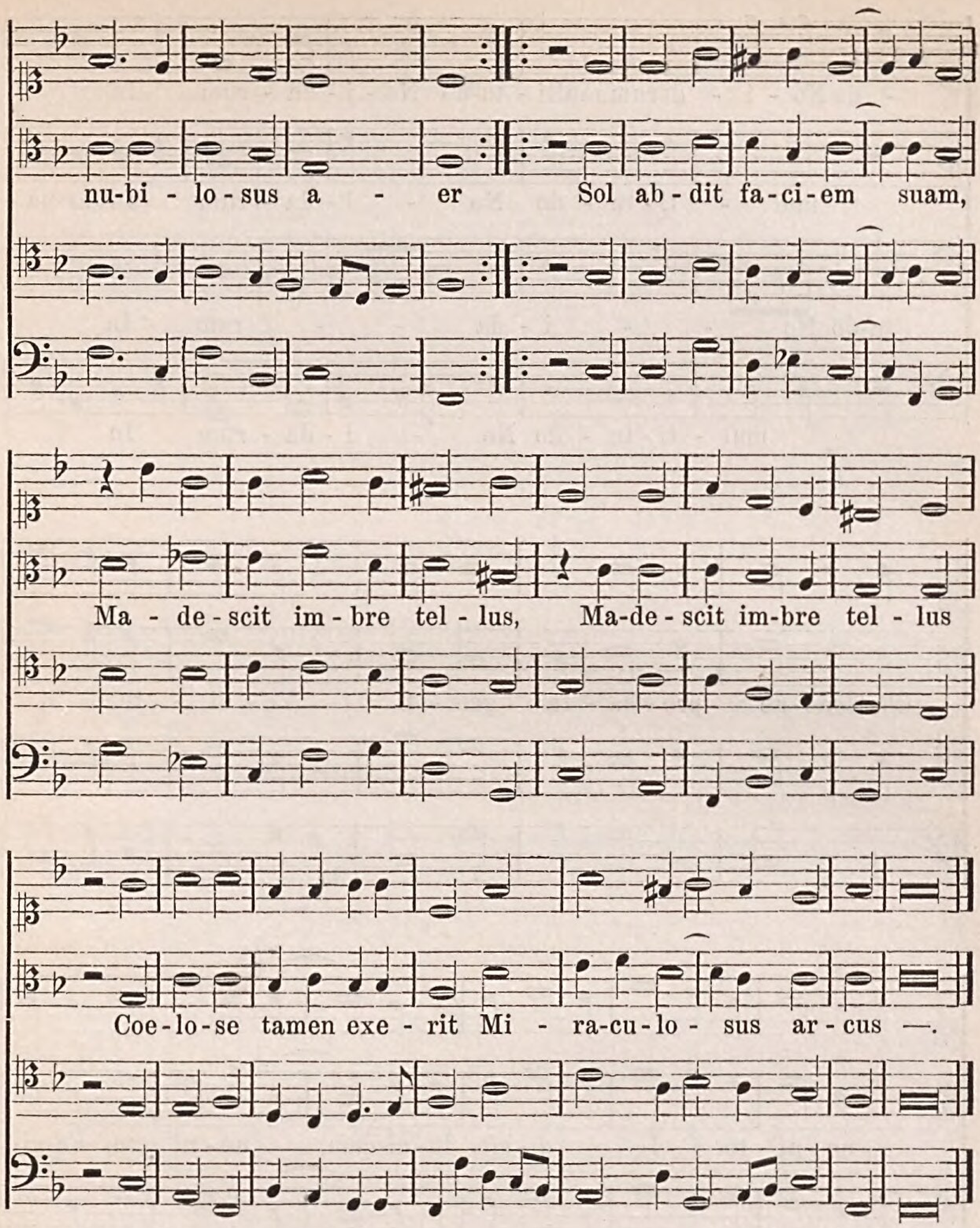
14. De Vitanda Ebrietate.



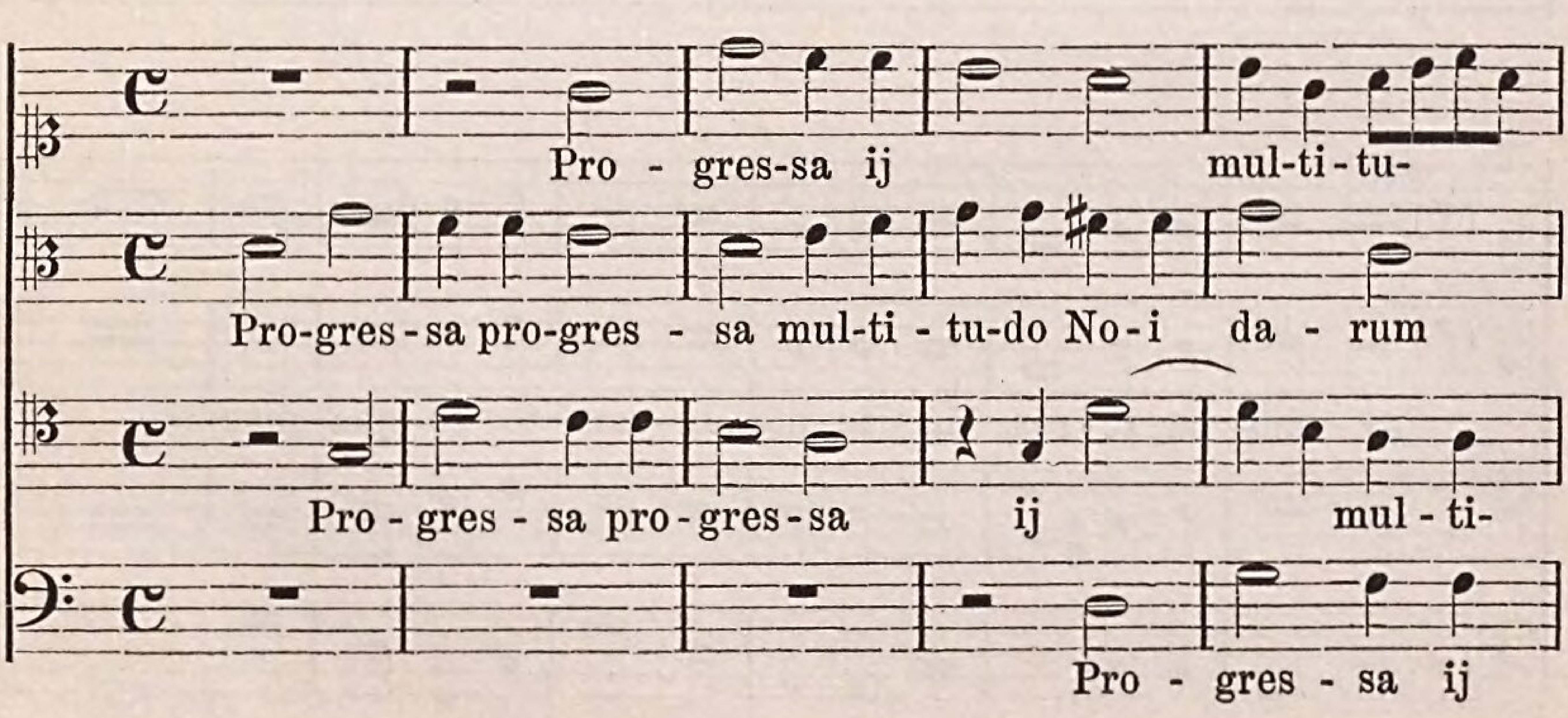

ca-ue-
mi Fit im-pro-bi lu-sus Chami Ca-ue-te ca-ue- -
ca-ue-te ca-
ca-ue-te ca-ue-
te ca-ue-te uim te-me-ti:
- te ca-ue-te uim te-me-ti: Mil-le tra-
ue-te ij uim te-me-ti:
te ca-ue-te uim te-me-ti:
hit mil-le tra-hit te-mulen-ti-a no-xas, no-xas —.

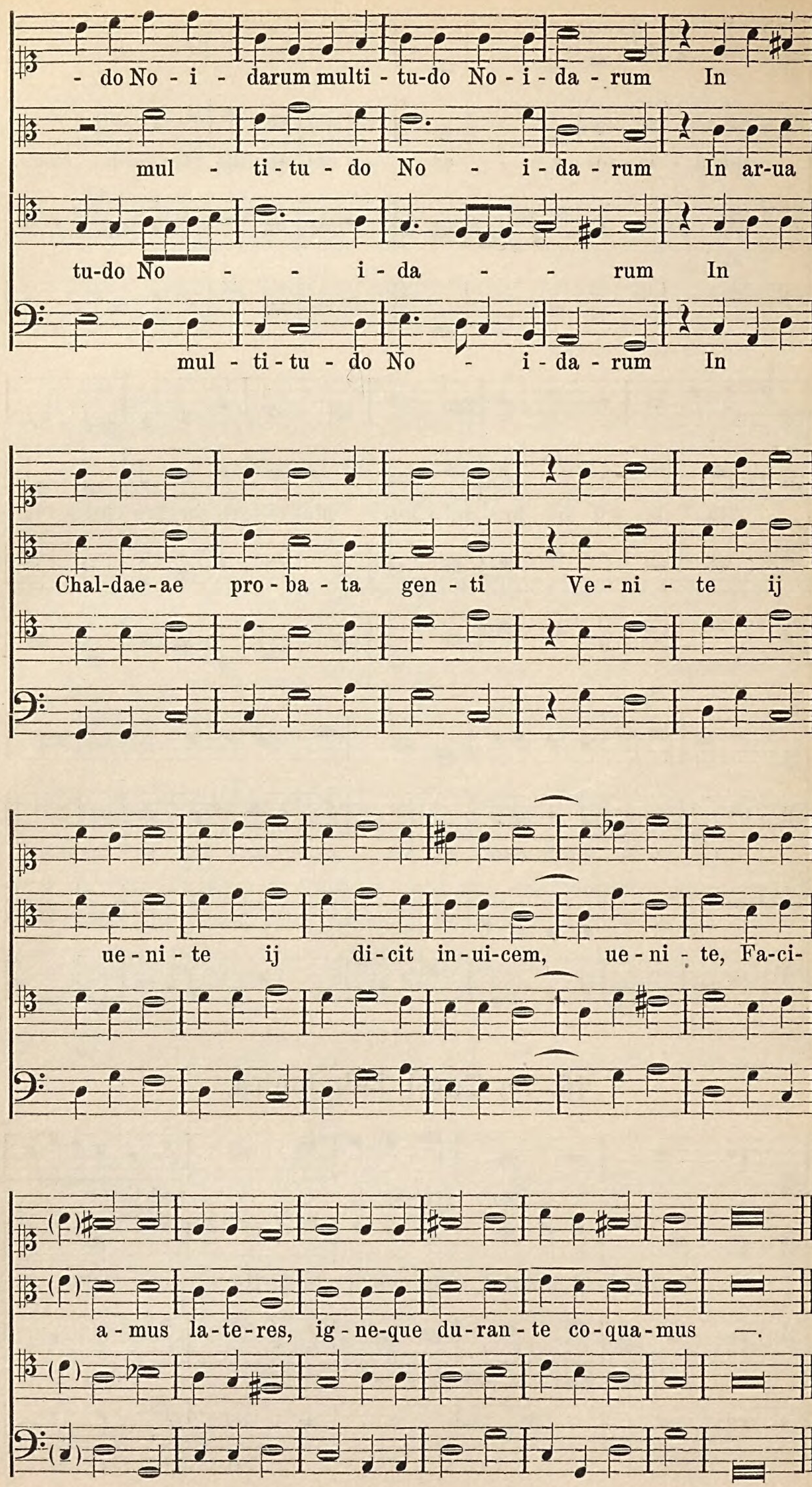
15. De Iride.


Fit
Est in-cer-te se-re-ni-tas ij Fit
Fit



16. De Turri Babylonica.

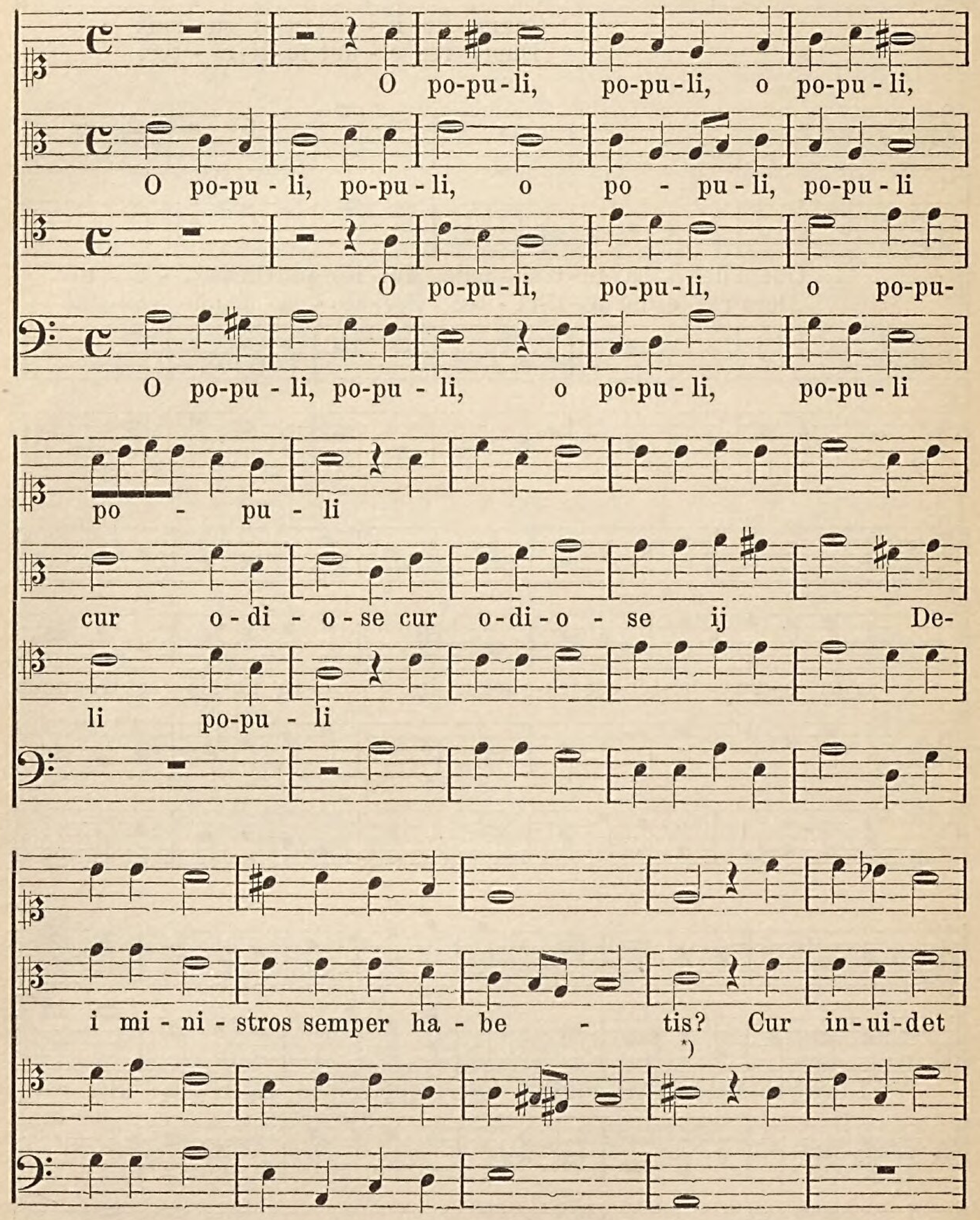



- do No - i - darum multi - tu-do No - i - da - rum In
mul - ti - tu - do No - i - da - rum In ar-ua
tu-do No - - i - da - - rum In
mul - ti - tu - do No - i - da - rum In
Chal-dae-ae pro - ba - ta gen - ti Ve - ni - te ij
ue - ni - te ij di - cit in - ui - cem, ue - ni - te, Fa - ci-
a - mus la - te - res, ig - ne-que du - ran - te co - qua - mus —.

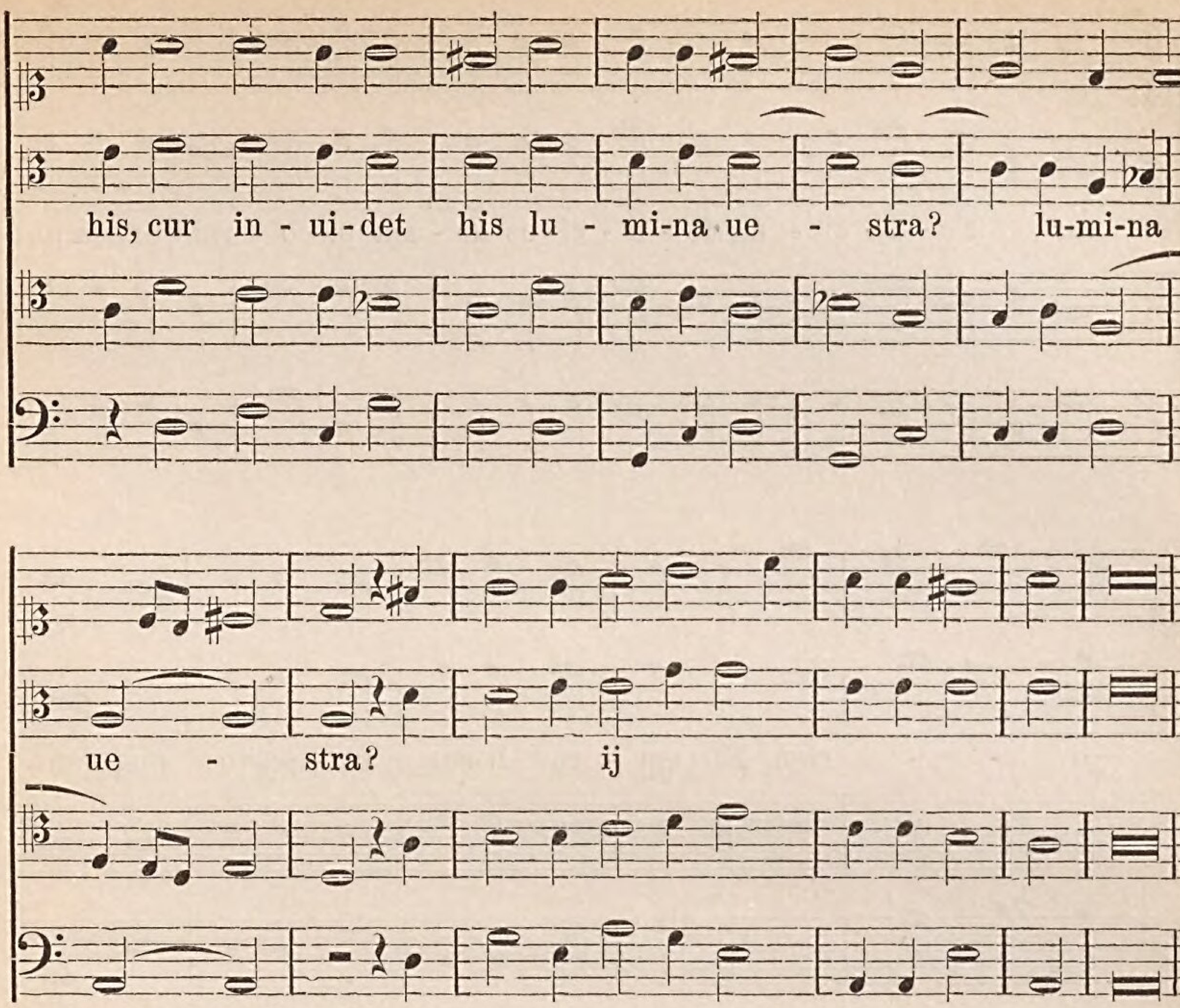

Quam de-li-ca-tu - li su-mus ij
Dum res e-unt fe - li - ci - ter
Quam de-li - ca-tu - li su - mus ij
Dum res e - unt fe - li ci - ter,
Quam de-li-ca-tu - li su-mus
Dum res e-unt fe - li - ci - ter,
Quam de-li - ca-tu-li su - mus
Dum res e - unt fe-li-ci - ter,
Quam de-li-ca-tu-li su - mus Mol-les-que Chri-sti - a - ni
Dum res e-unt fe-li-ci - ter Pos-ses - si - o que con-stat
In o - re no-bis est fre-quens, in o-re no-bis est frequens
Fi-des pro-fes-sa Chri-stum: Sacrosque ver-bo ca-ri-us Nil es-



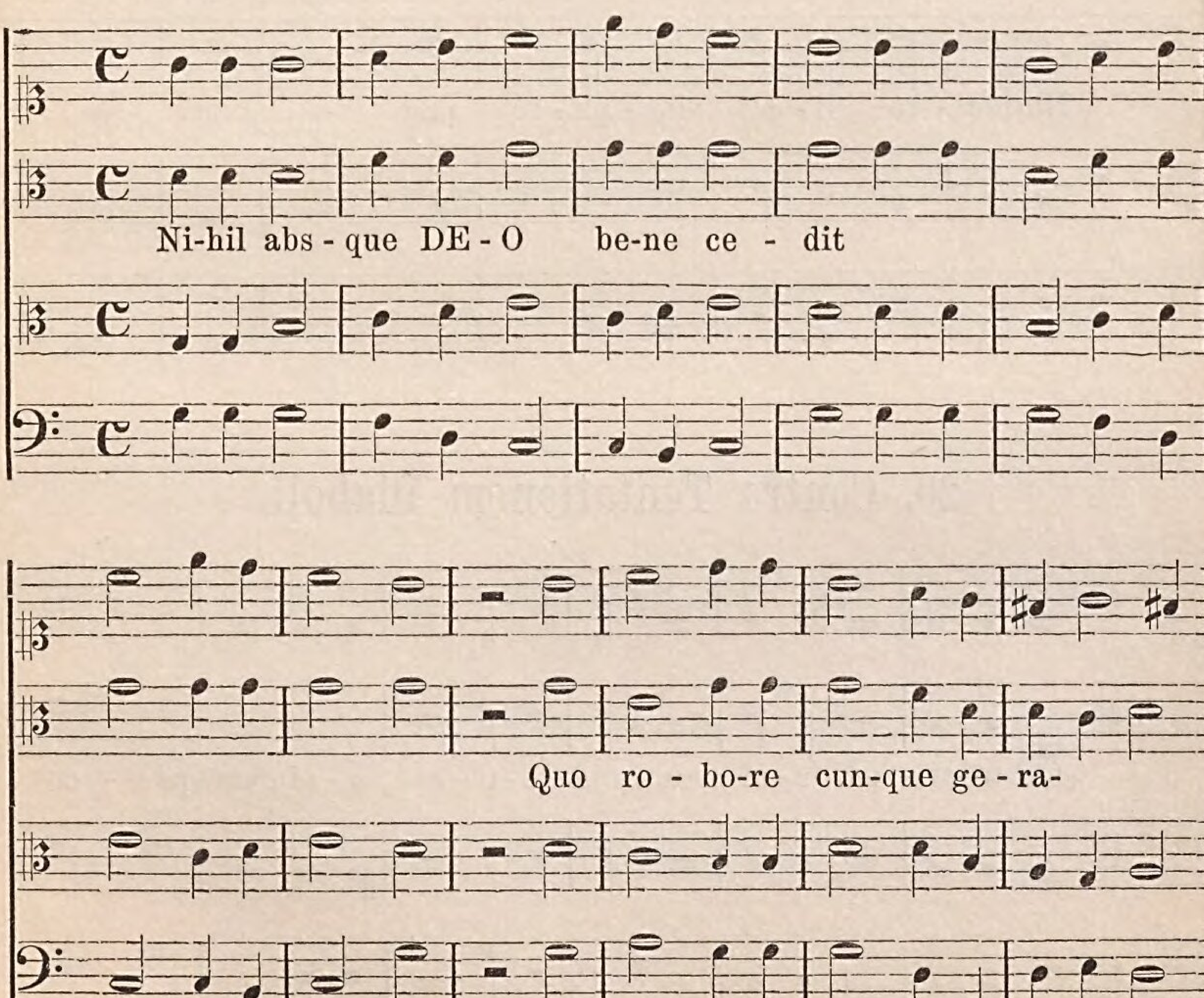
18. De Ministris Dei.



*) sic.


his, cur in - ui-det his lu - mi-na ue - stra? lu-mi-na
ue - stra? ij

19. De Bello.

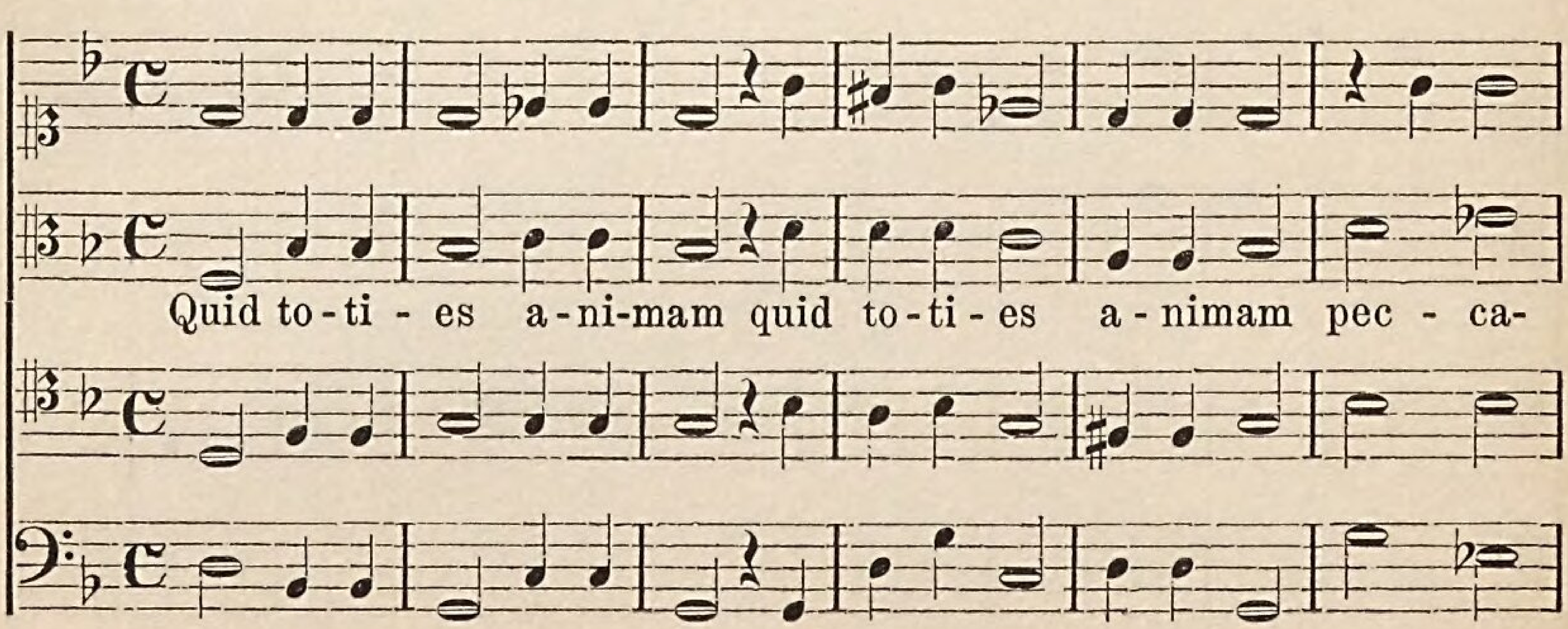

Ni-hil abs - que DE - O be-ne ce - dit
Quo ro - bo-re cun-que ge - ra-

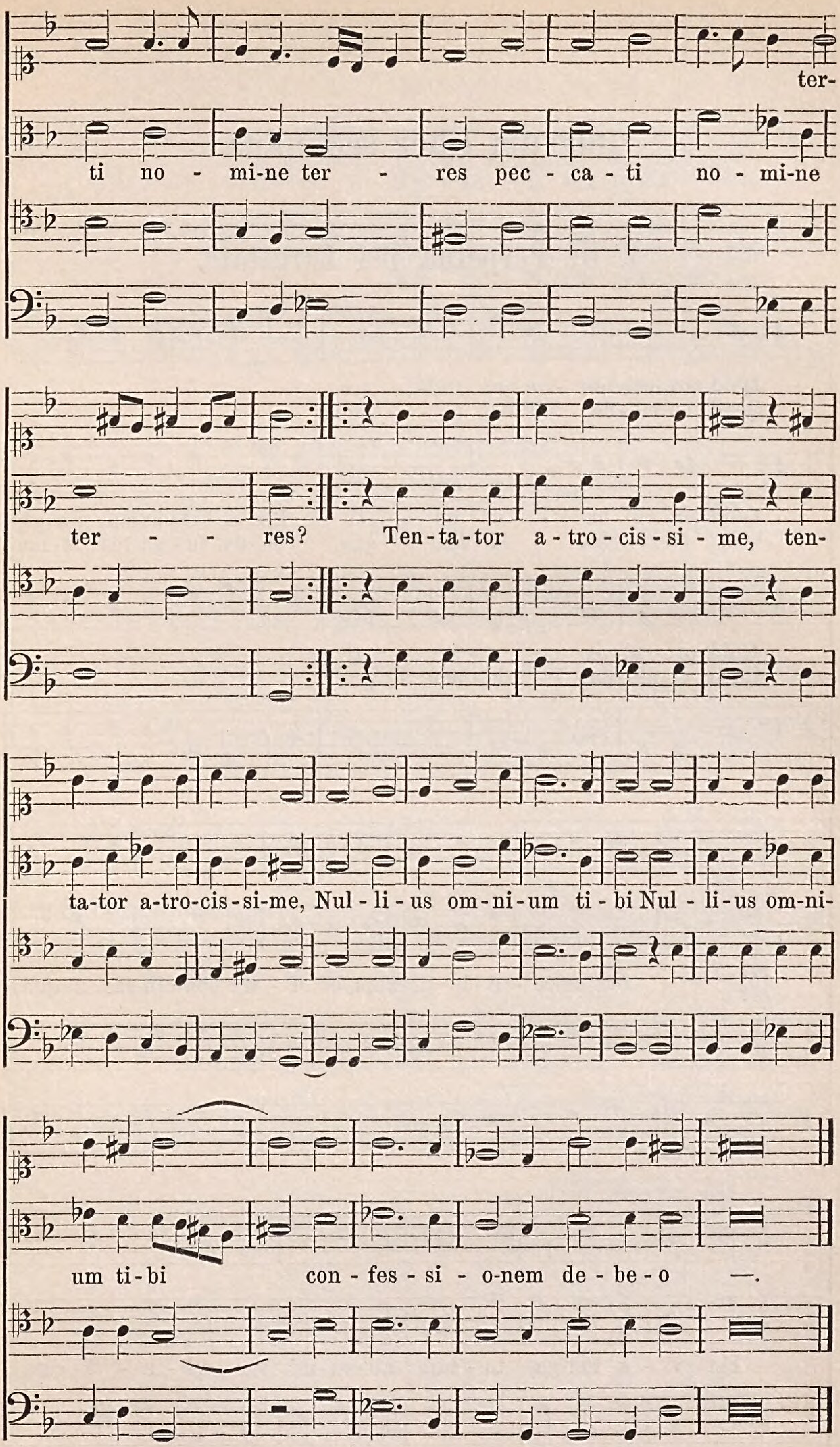






20. Contra Tentationem Diaboli.





Finis primi libri.

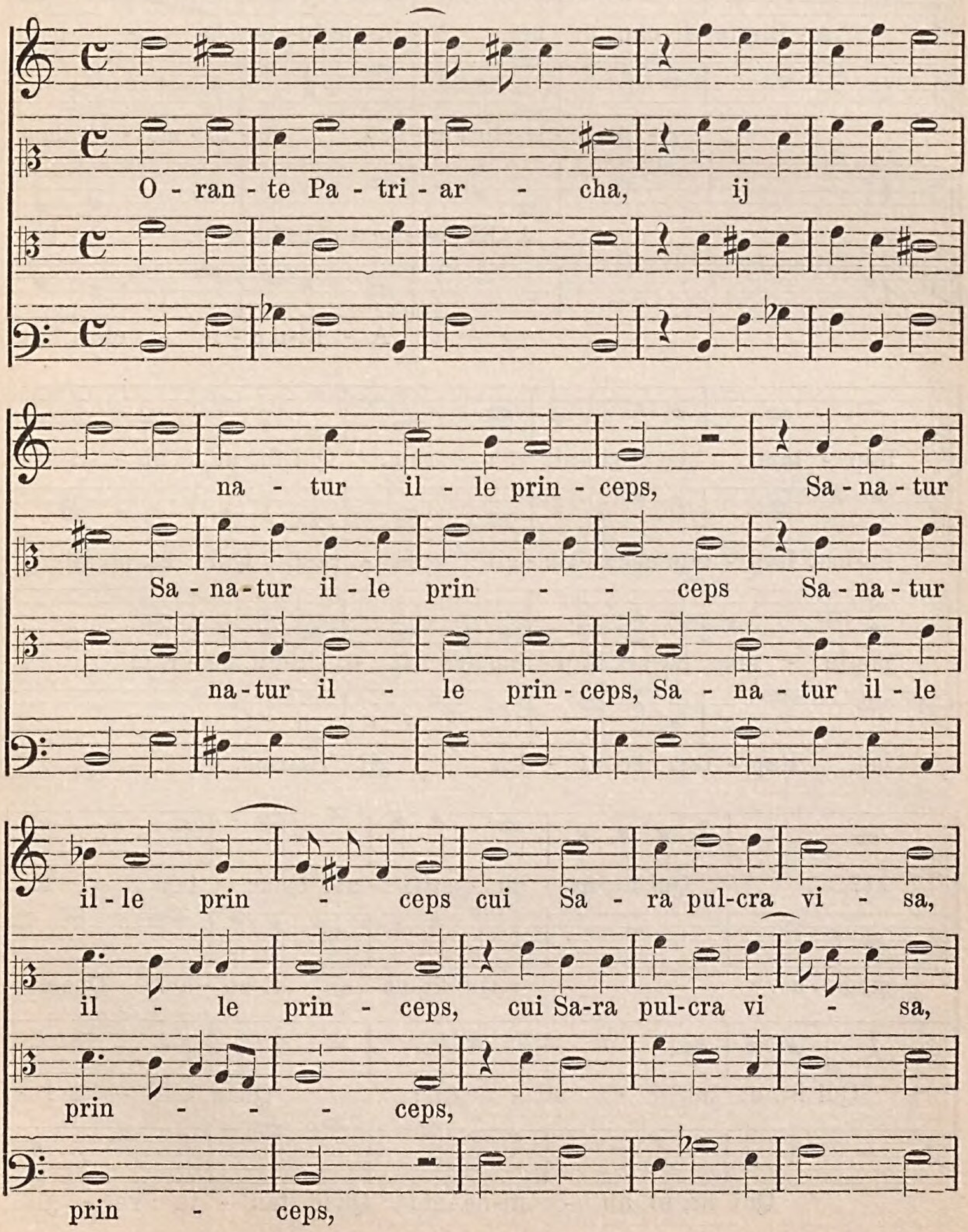
Odarum liber secundus.

1. De Perpetua Dei Largitate.



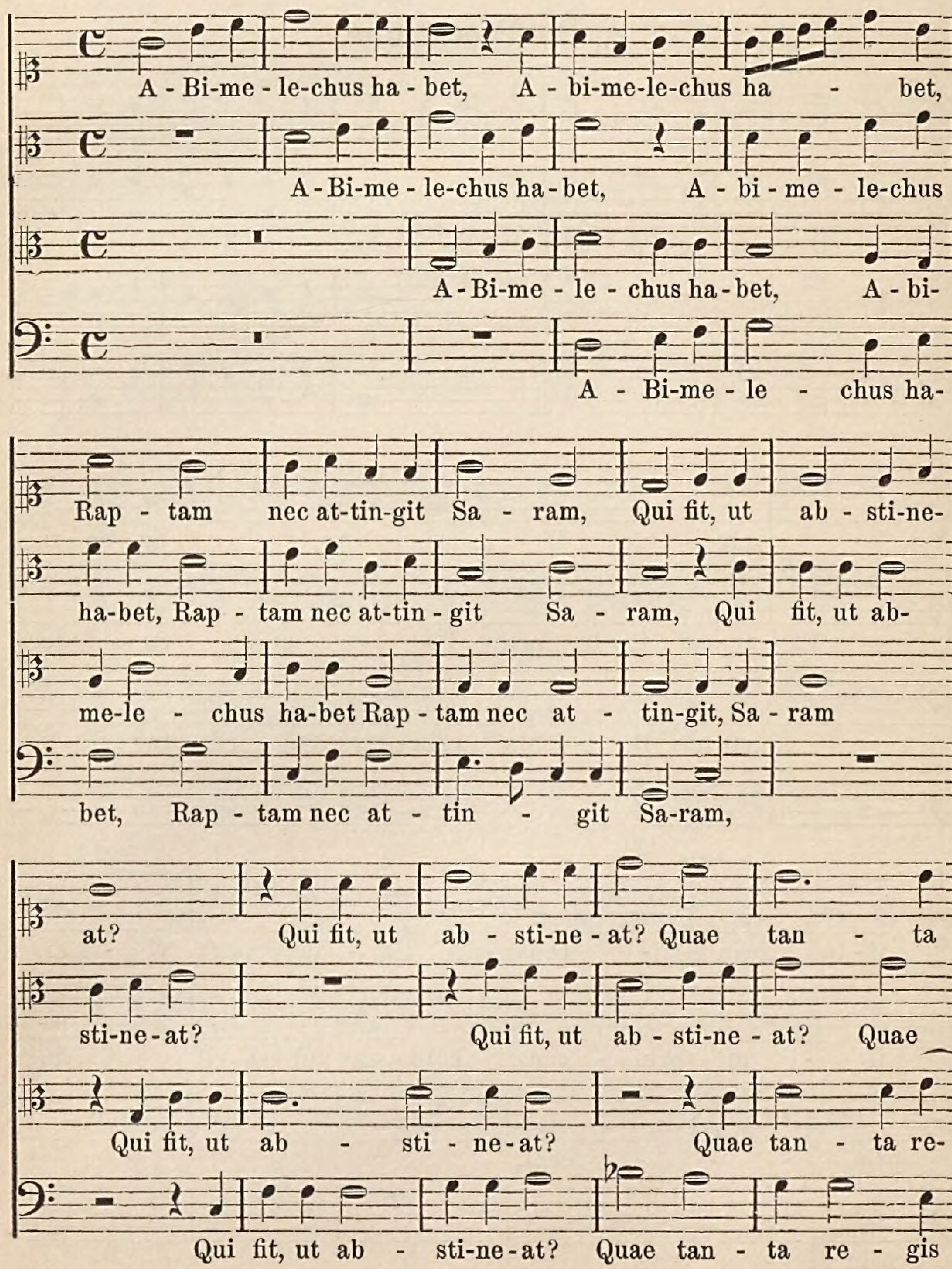


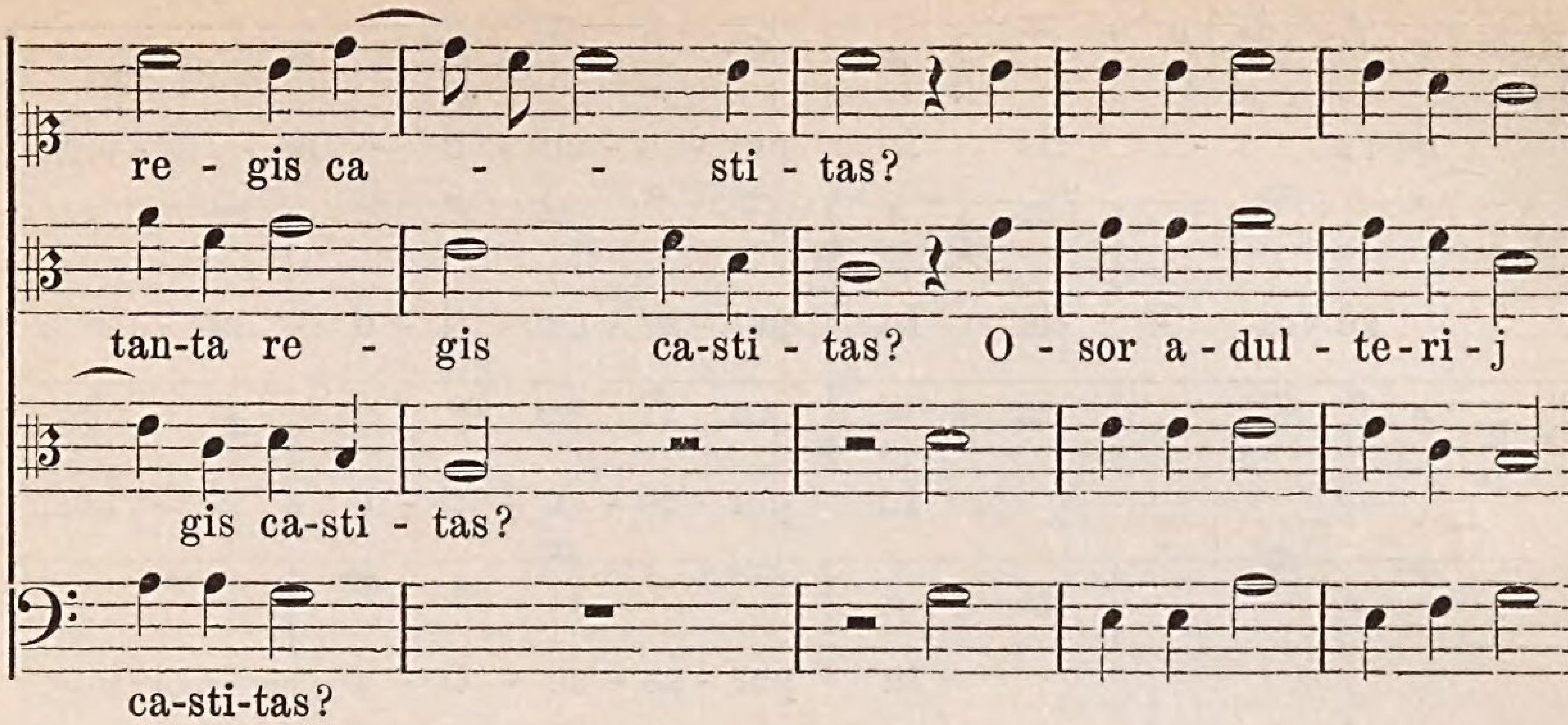
2. De Precatione.

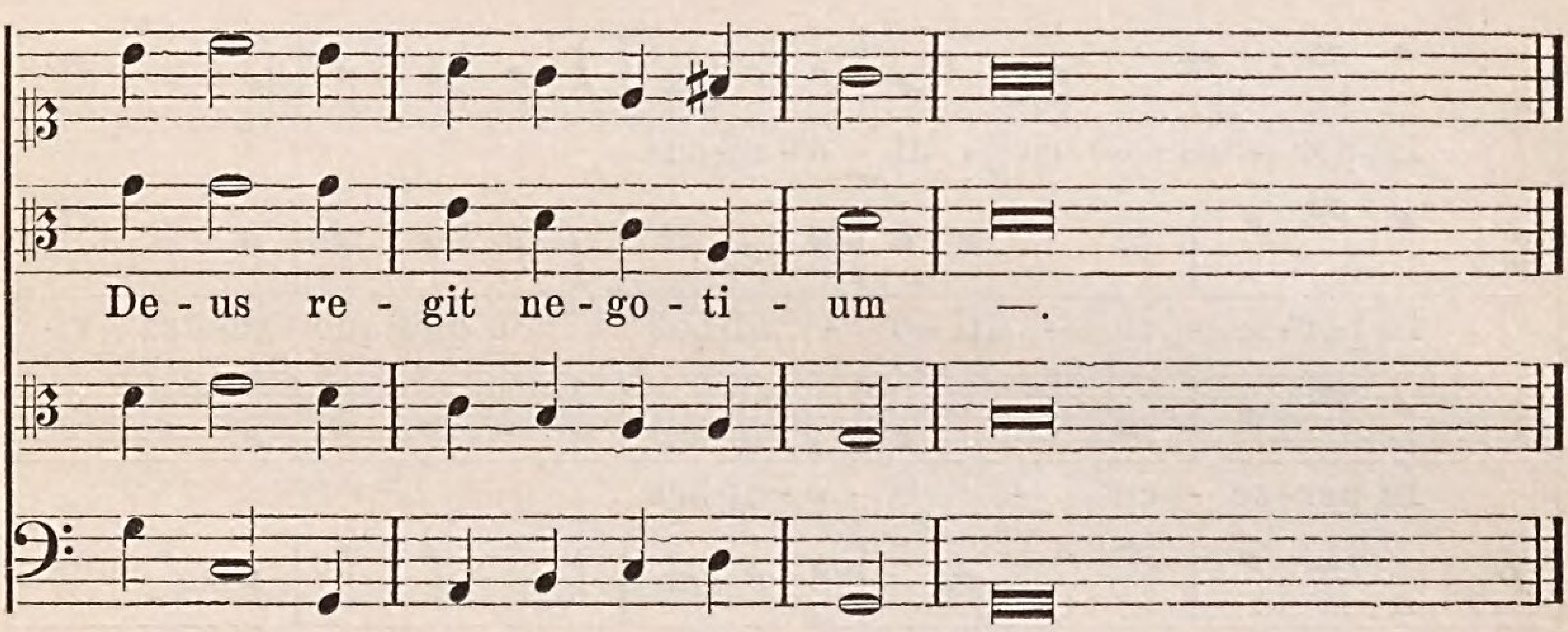




3. De Continentia.

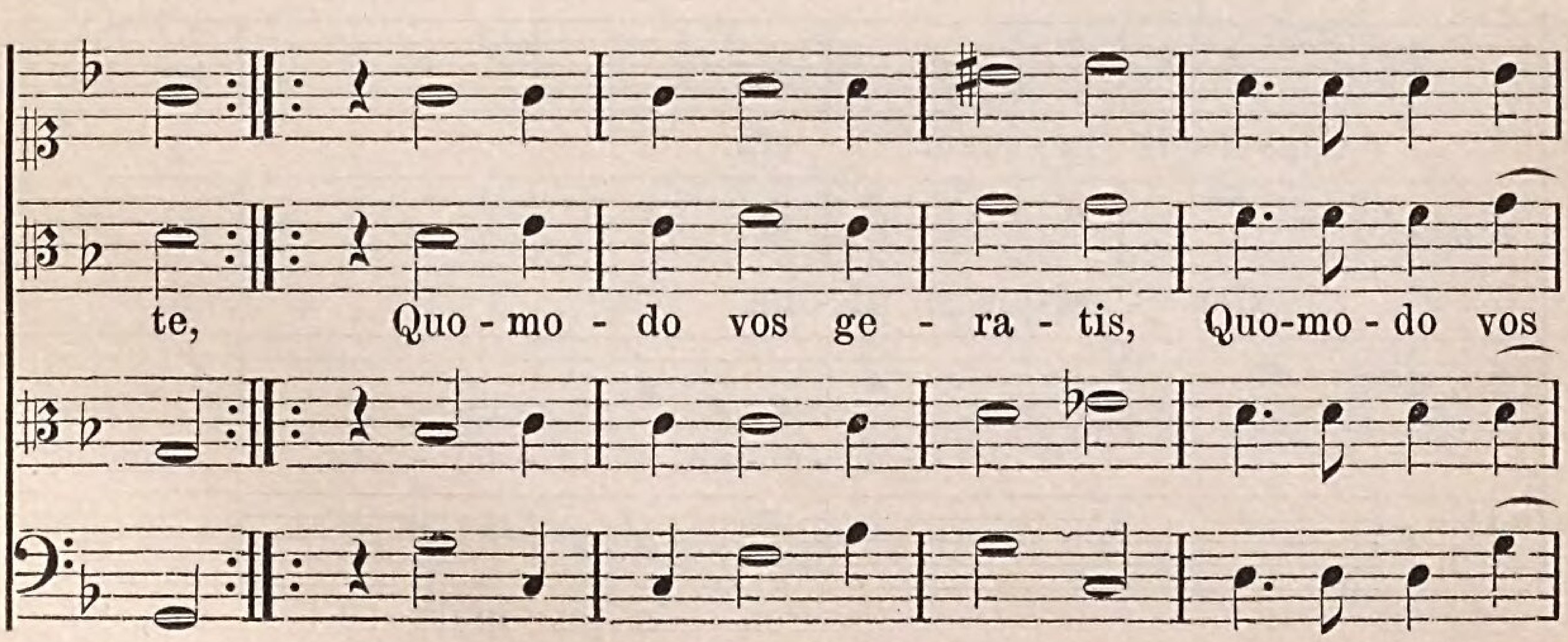


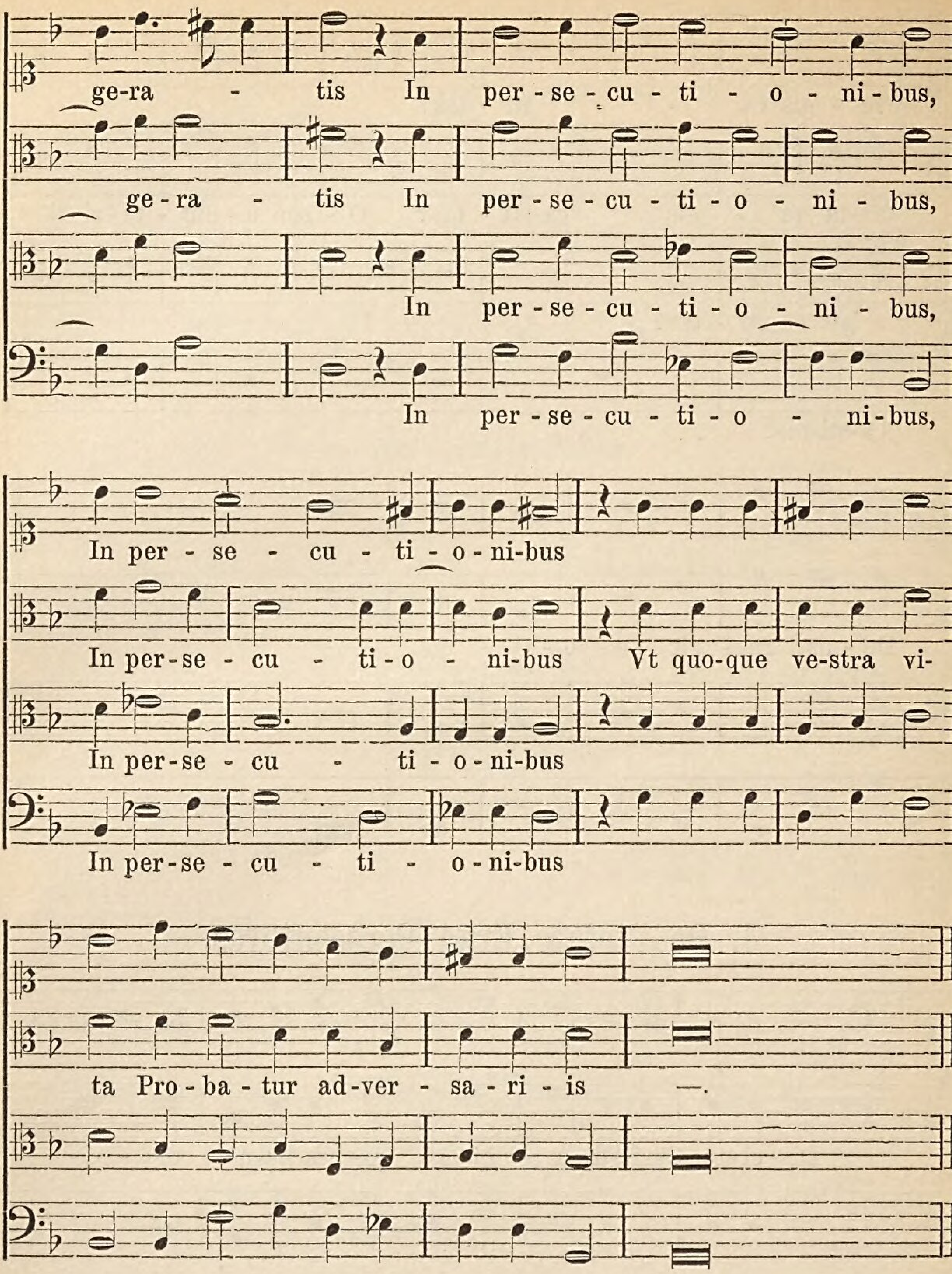




4. De Pietate Erga Persecutores.

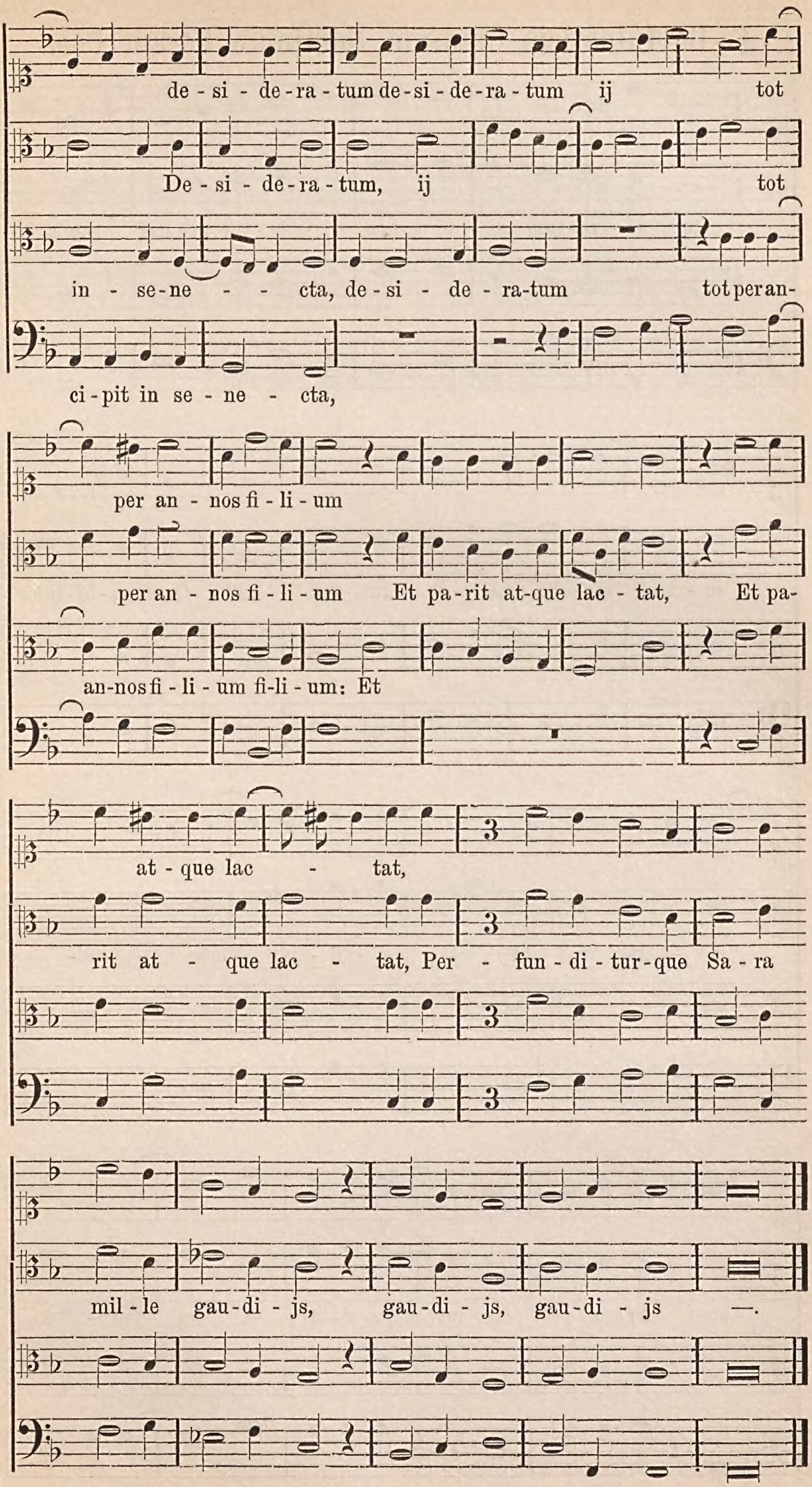




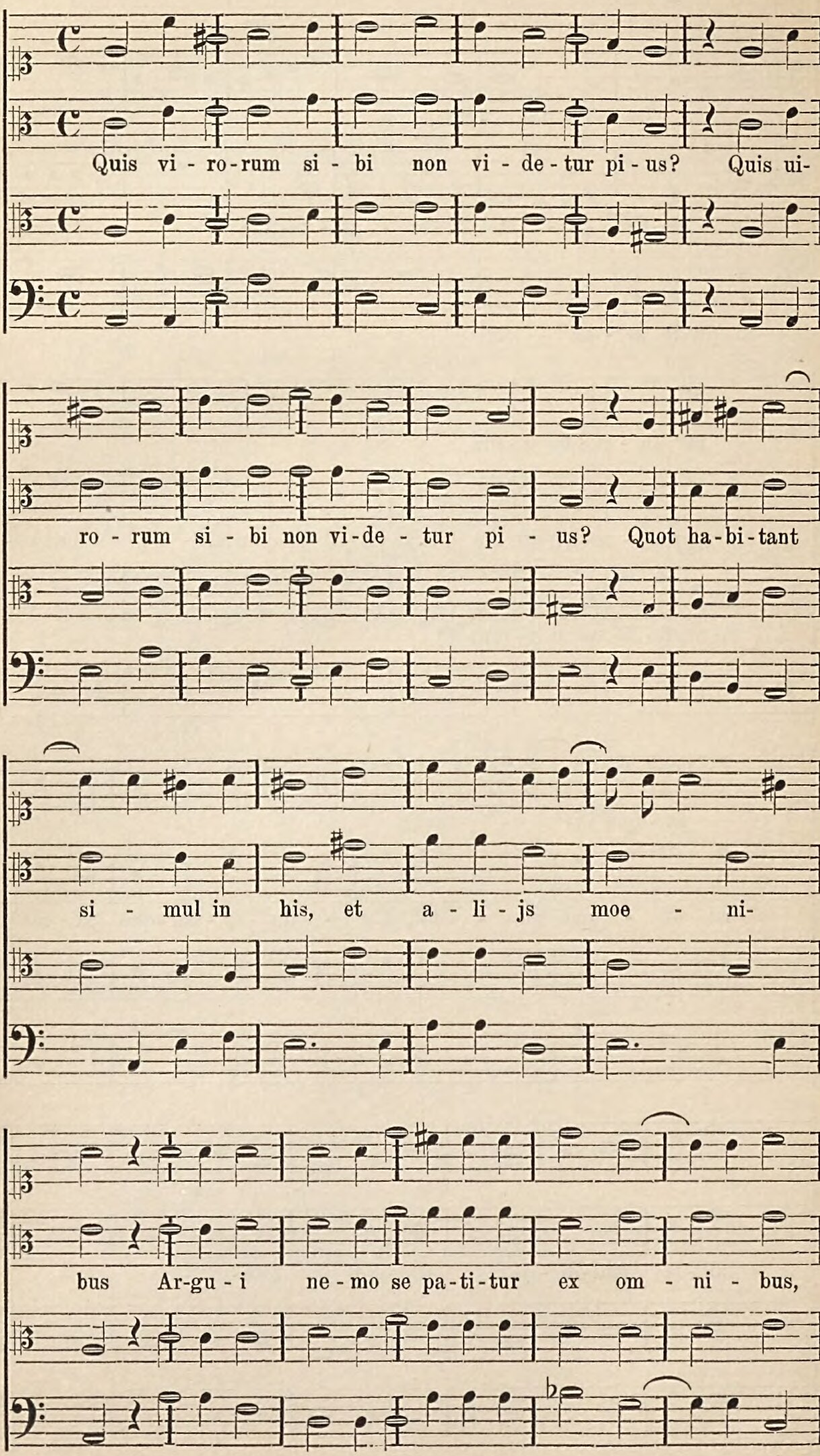


5. De Mora Beatitudinis.




de - si - de - ra - tum de - si - de - ra - tum ij tot
De - si - de - ra - tum, ij tot
in - se - ne - - cta, de - si - de - ra-tum tot per an-
ci - pit in se - ne - cta,
per an - nos fi - li - um
per an - nos fi - li - um Et pa - rit at-que lac - tat, Et pa-
an-nos fi - li - um fi-li - um: Et
at - que lac - tat,
rit at - que lac - tat, Per - fun - di - tur - que Sa - ra
mil - le gau - di - js, gau - di - js, gau - di - js —.

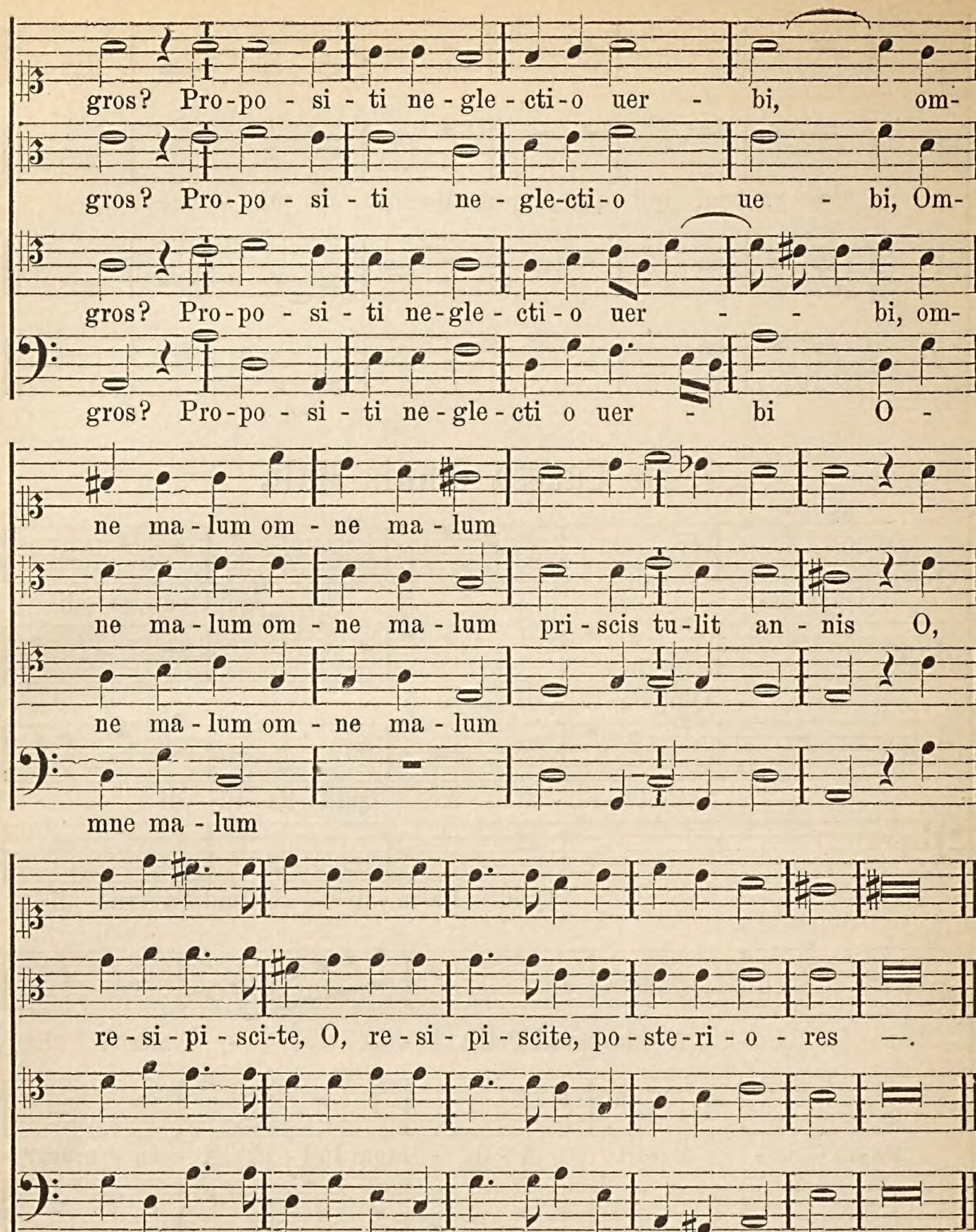
6. De Iniusticia Omnium Hominum Coram Deo.



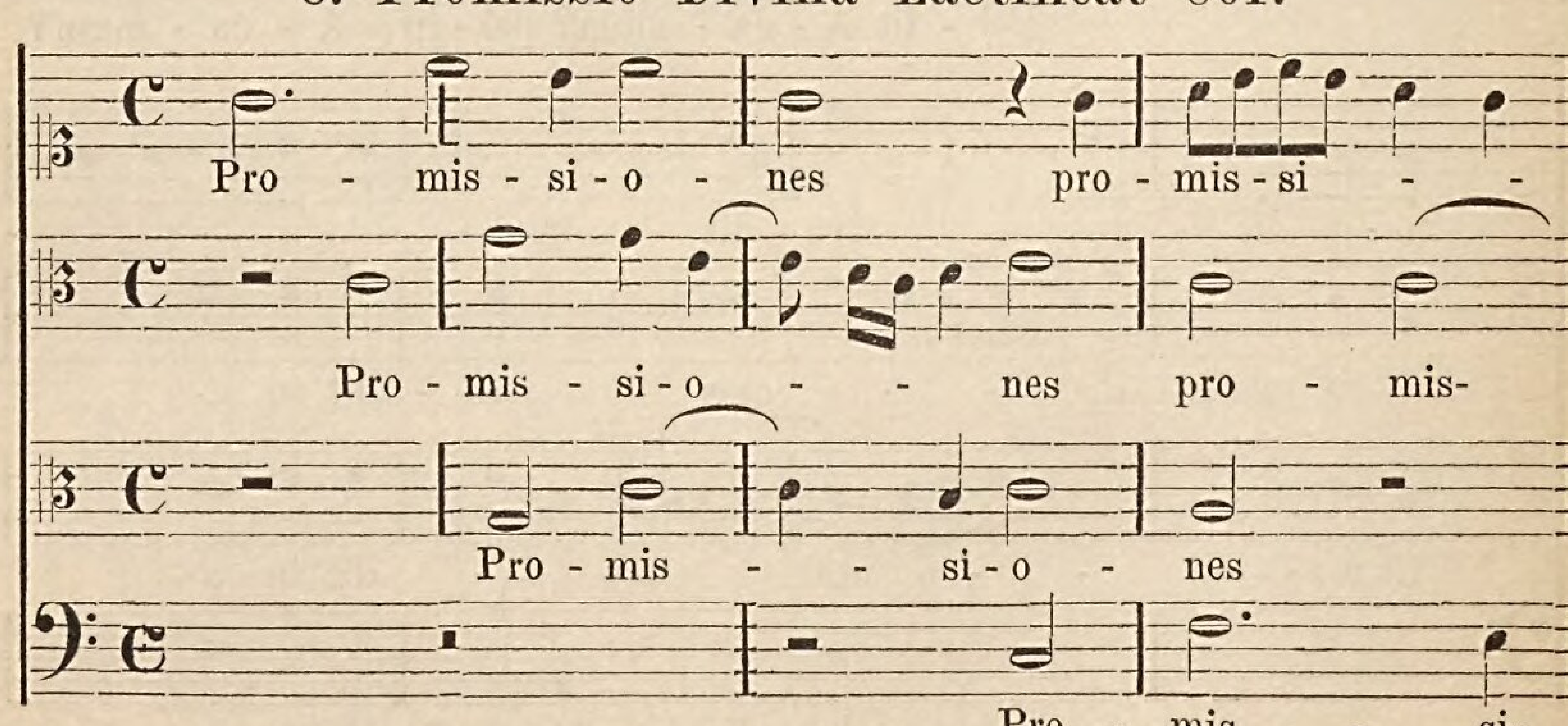


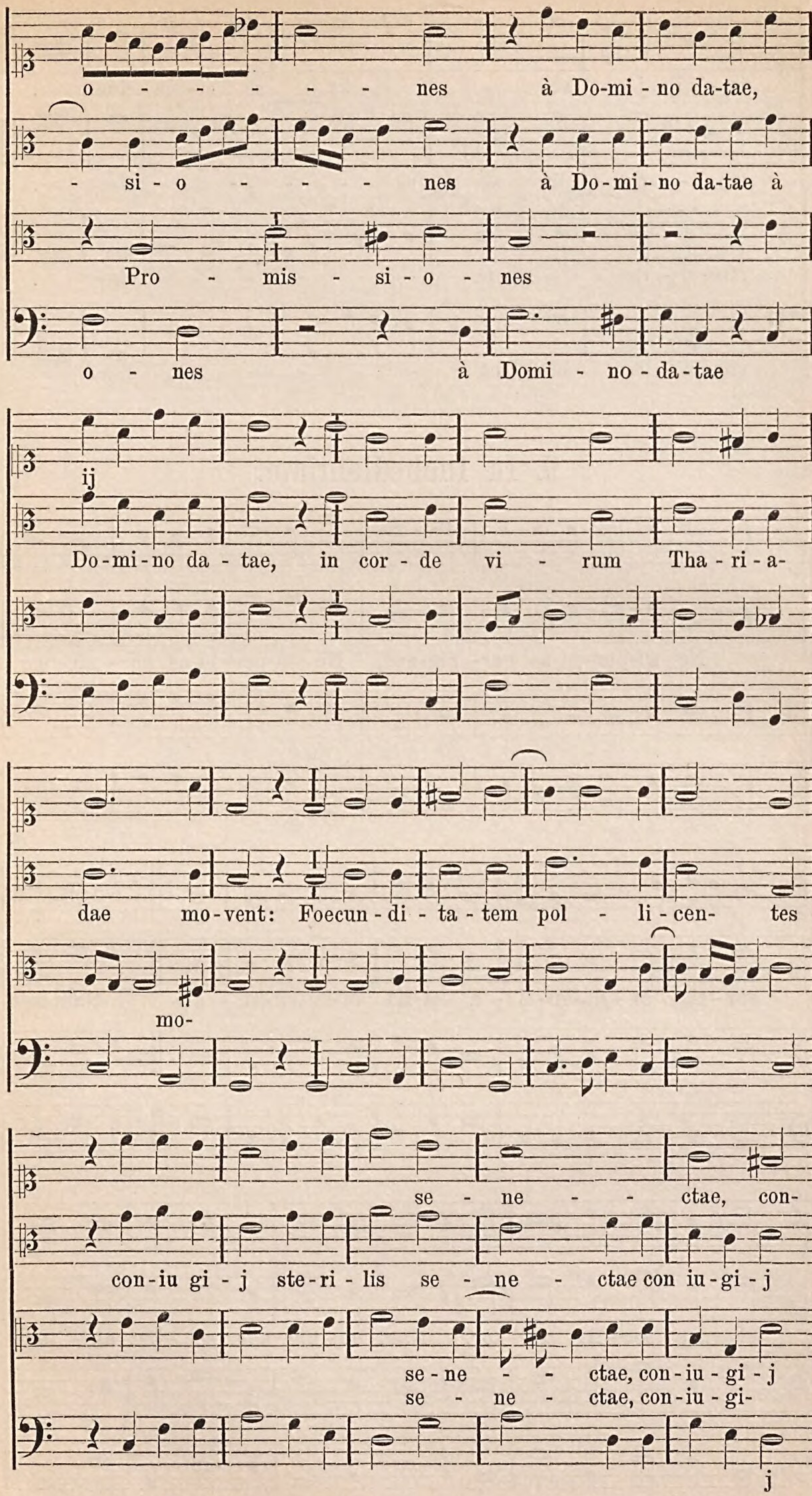
7. De Caussa Omnis Mali.





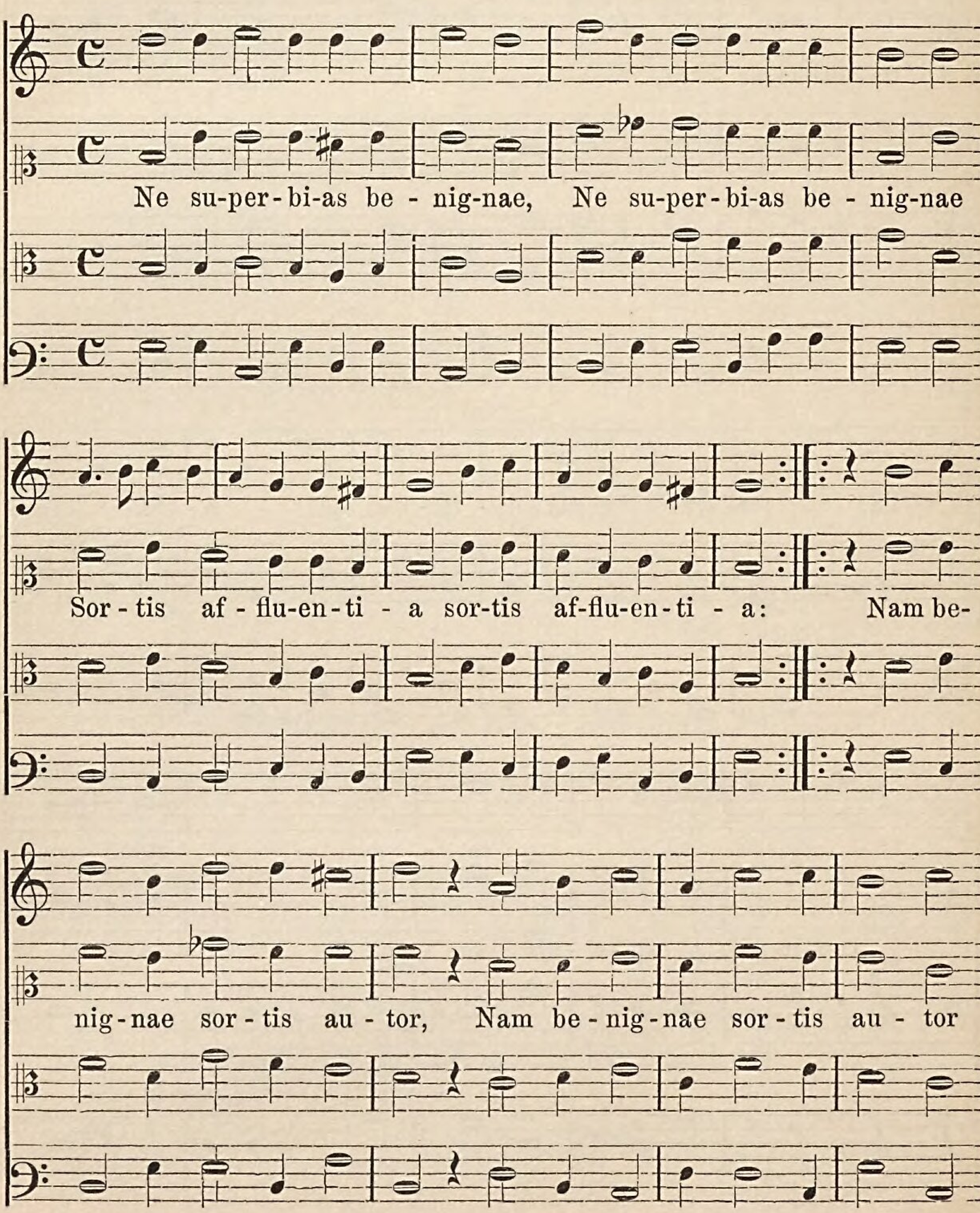
8. Promissio Divina Laetificat Cor.

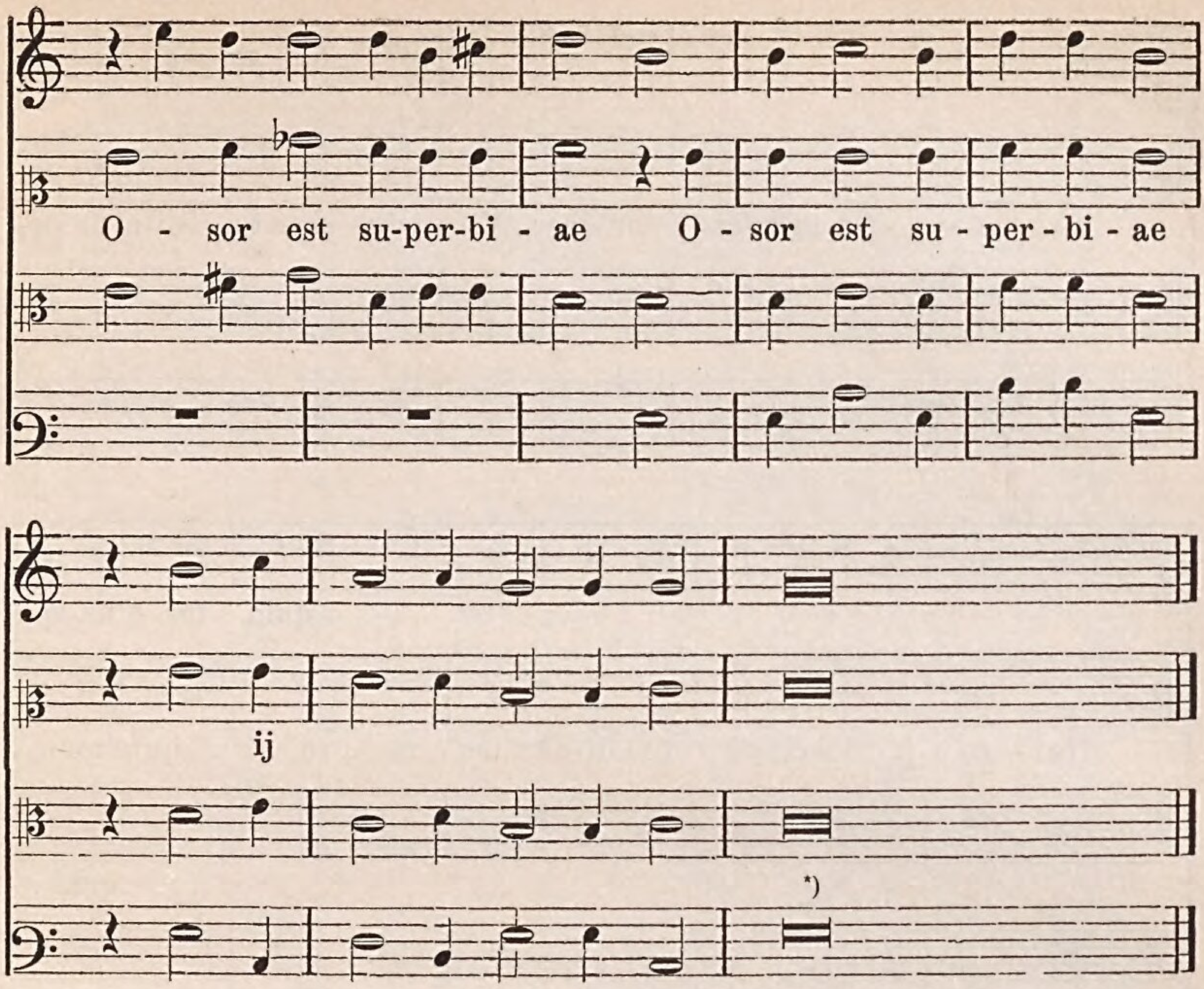



o - - - - - - nes à Do-mi - no da-tae,
- si - o - - - - nes à Do-mi - no da-tae à
Pro - mis - si - o - nes
o - nes à Domi - no - da - tae
ij
Do-mi-no da - tae, in cor - de vi - rum Tha - ri - a-
dae mo-vent: Foecun - di - ta - tem pol - li - cen- tes
mo-
se - ne - - ctae, con-
con-iu gi - j ste-ri - lis se - ne - ctae con iu-gi - j
se-ne - - ctae, con-iu - gi - j
se - ne - ctae, con-iu - gi-
j

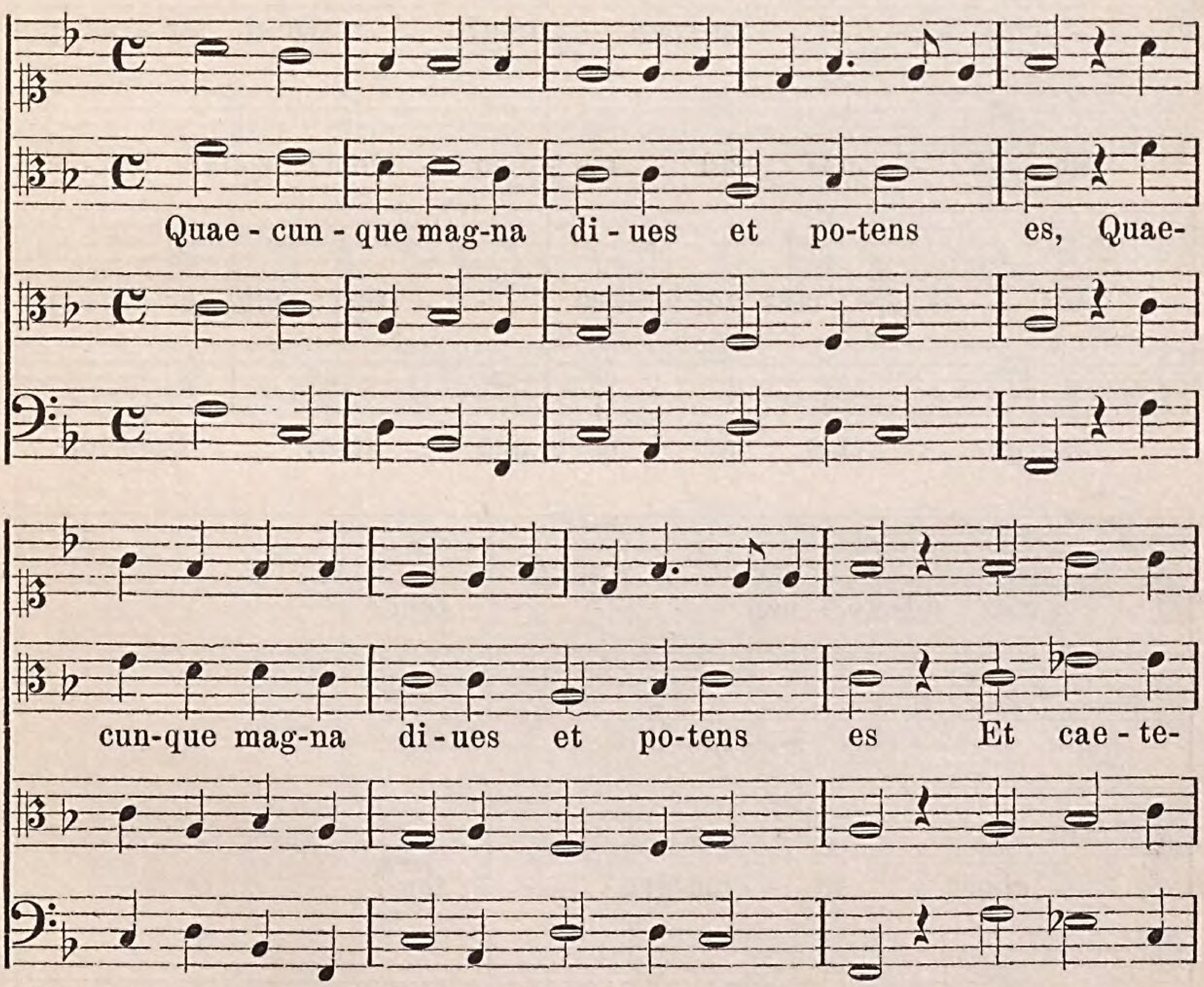


9. In Inobedientiam.




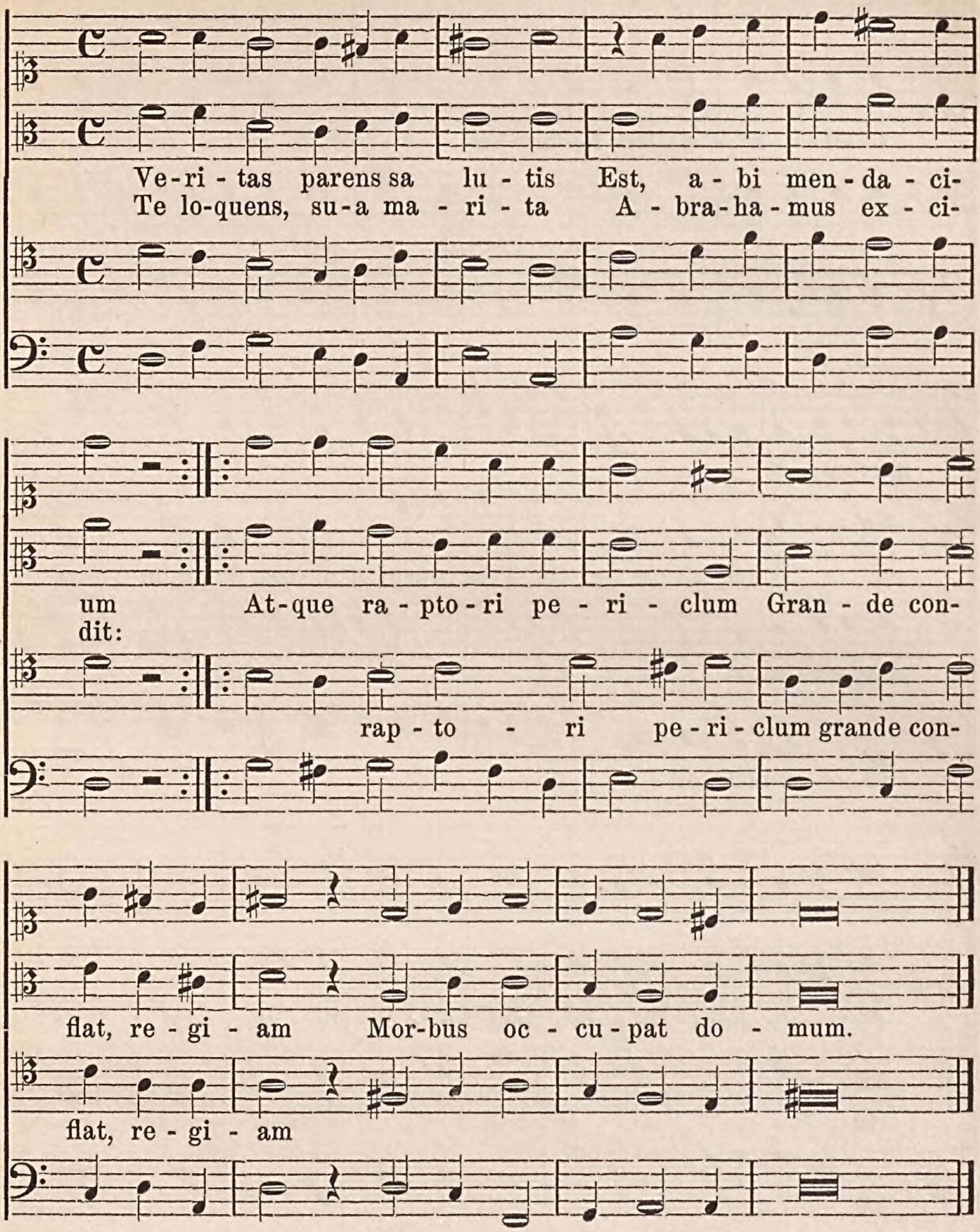
10. In Superbiam et Libidinem.



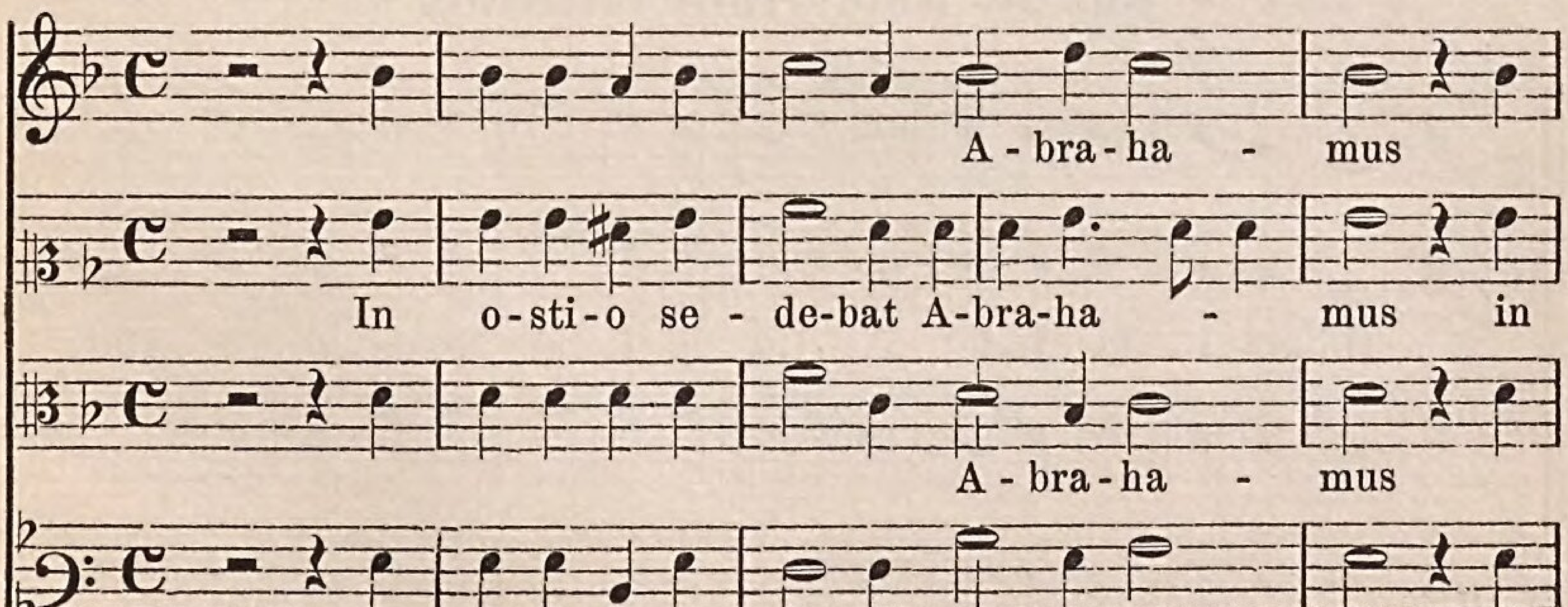
*) sic.

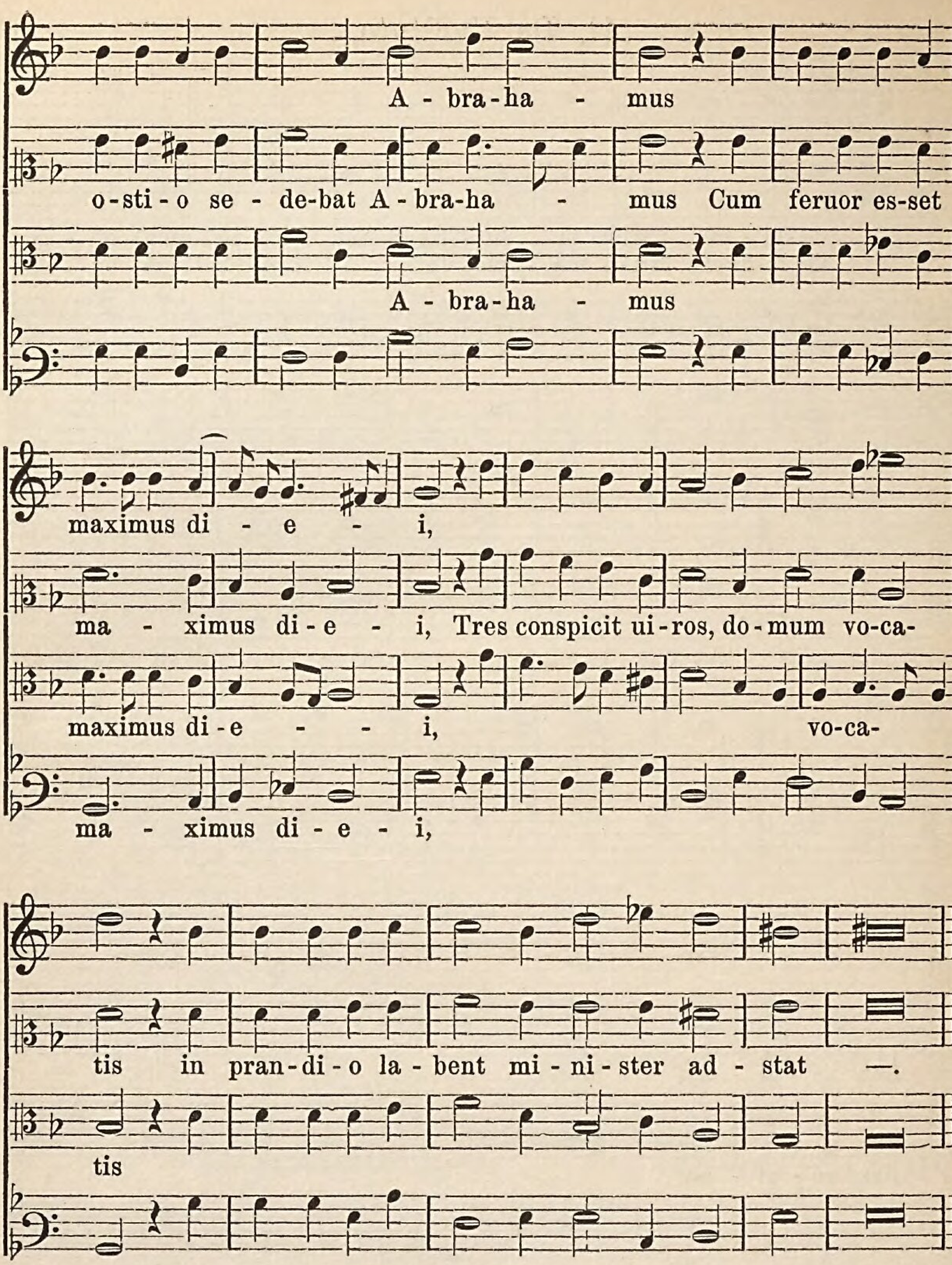

ras be - a - ta sper-nis ur - bes, Vi - cis - si - tu - di-nem ue-
quid tor - ua spe-
re - re Vi-cis-si - tu - di-nem ue - re - re quid tor-
quid
quid tor-
- ctas ad - mo-nen - tem? Quid tor - ua spe-
ua spe - ctas ad - mo - nen - tem? Quid tor - ua
tor - ua spe - ctas ad mo-nen - tem? Quid tor - ua spe-
ua spe - ctas ad - mo - nen - tem? Quid tor-
ctas ad-mo - nen - - - tem?
spe - ctas ad - mo-nen - tem?
- ctas ad - mo-nen - tem?
ua spe - ctas ad - mo-nen - tem?

11. De Veritate.



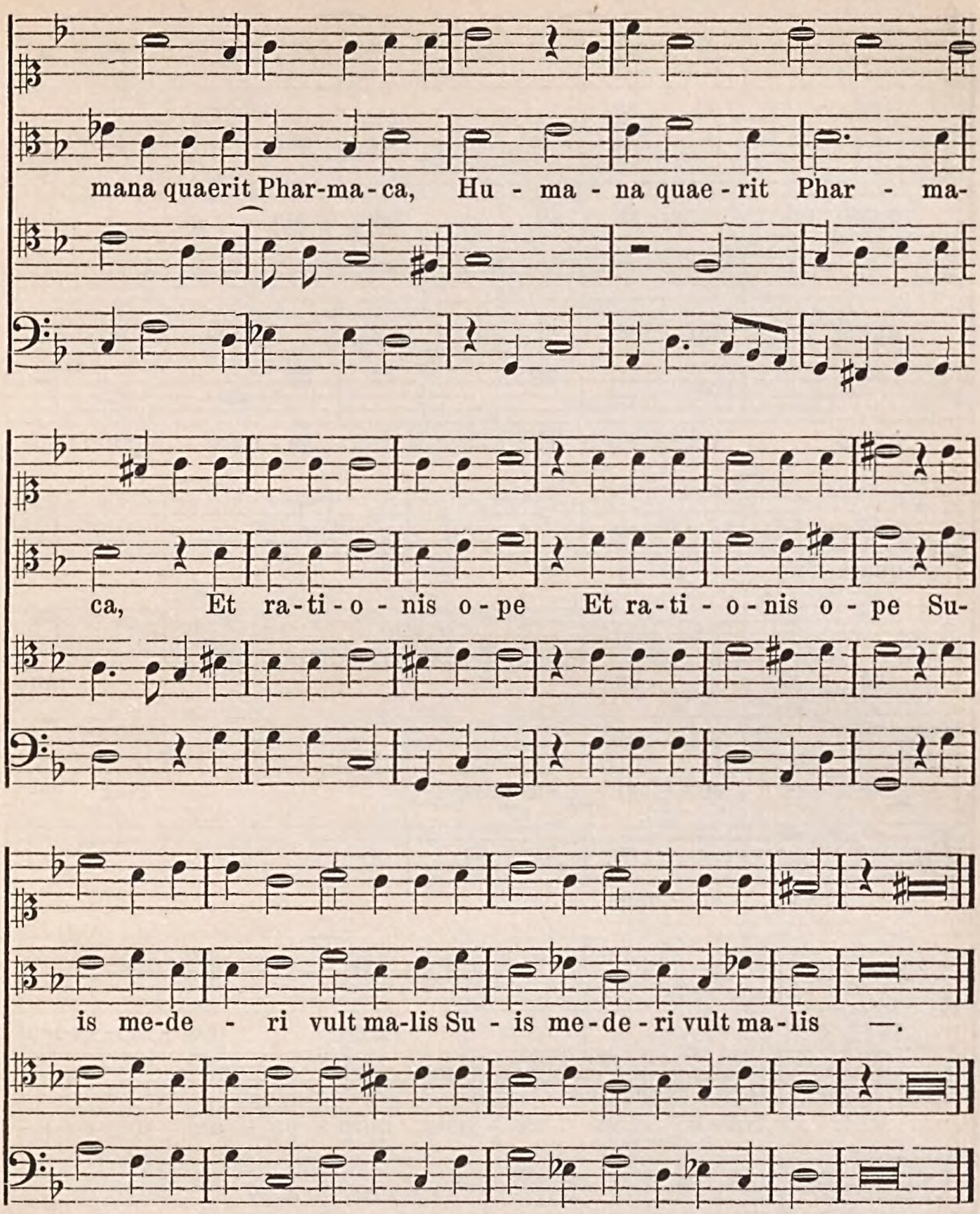
12. De Hospitalitate.






13. De Fidei Imbecillitate.





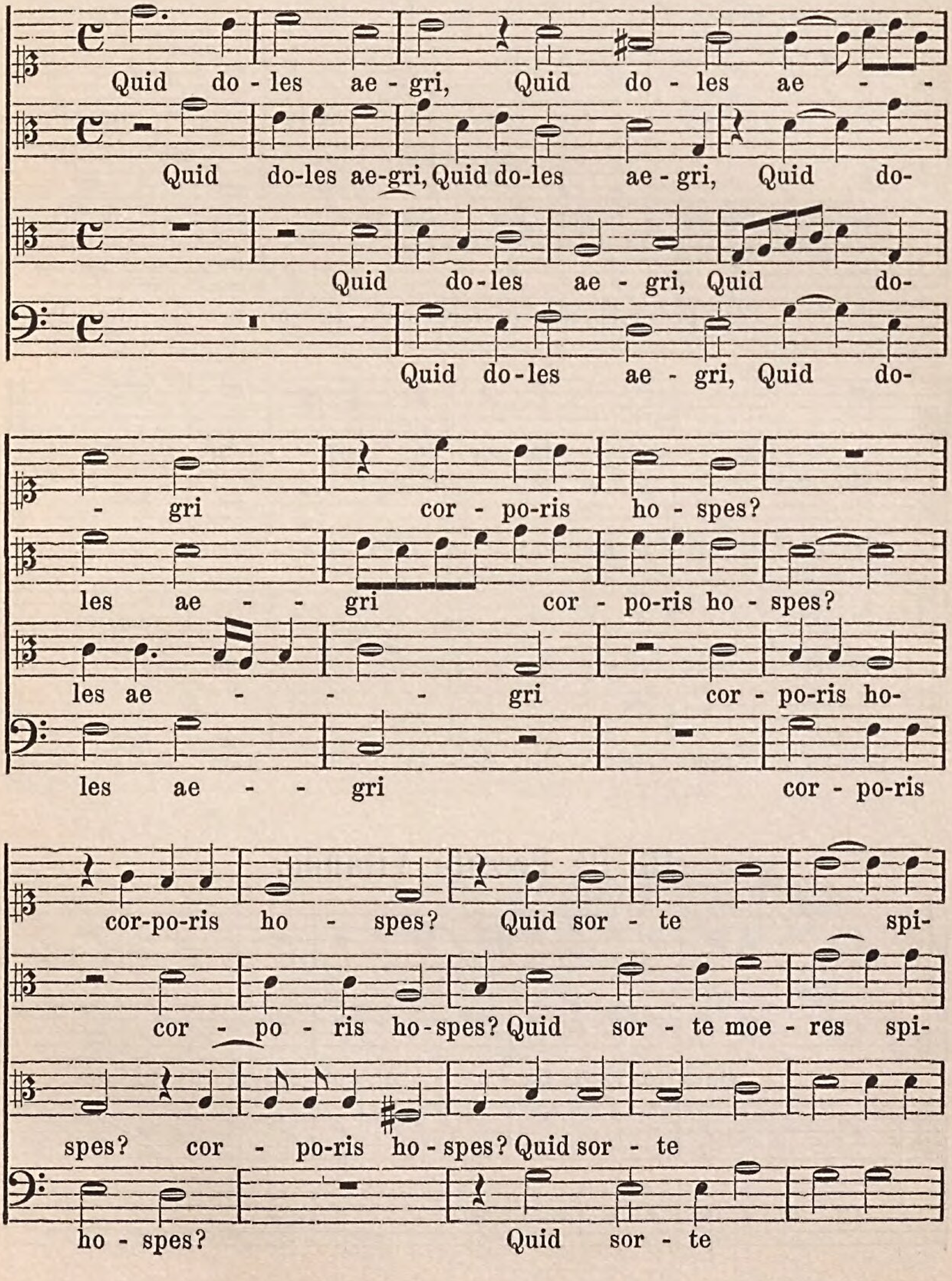
14. Querela de Impietate.

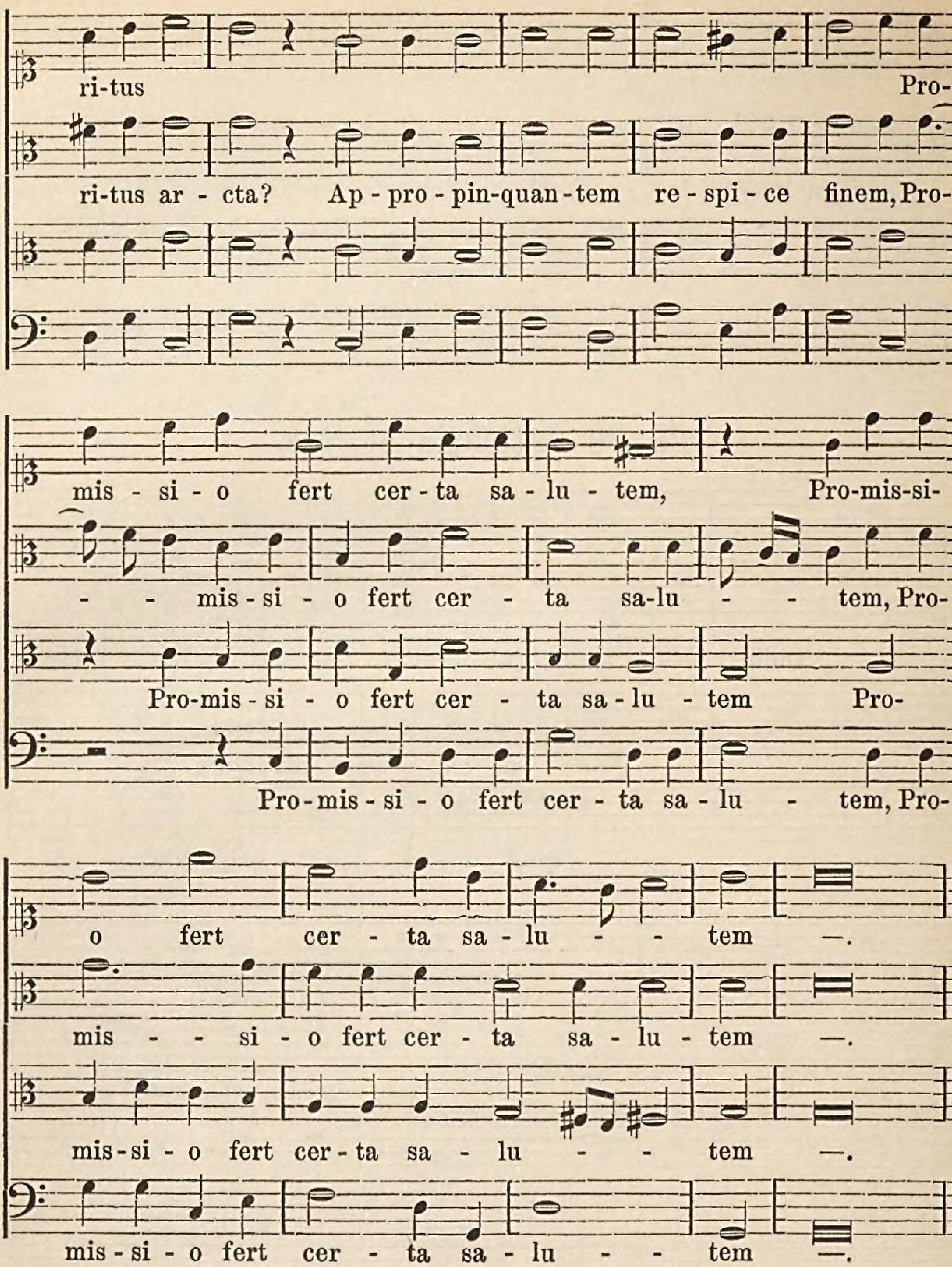



mi - se - ri su - - - mus,
quam mi - se - ri su - mus, quam mi-
quam mi - se - ri su - mus, quam mi-
quam mi - se - ri su - mus quam mi-
quam mi - se - ri su - - - - -
se - ri su - - - - - mus
- - se - ri su - mus Nec co-
- se - ri su - mus
mus Nec co - gi - ta-mus
Nec co - gi - ta - mus quip - pi - am, nec co-gi-
gi - ta - mus quip - pi-am, Nec co - gi - ta-mus
Nec co - gi - ta - mus quip - pi - am, Nec co - gi-ta-mus
quip-pi-am Sed ne - gli - gen - ter ui - ui-mus,
tamus quip - pi - am Sed ne-gli-gen - ter ui-ui-mus, Ven
quip-pi-am, Sed ne-gli - gen - ter ui-ui-mus
quip-pi-am, Sed ne-gli - gen - ter ui-ui-mus

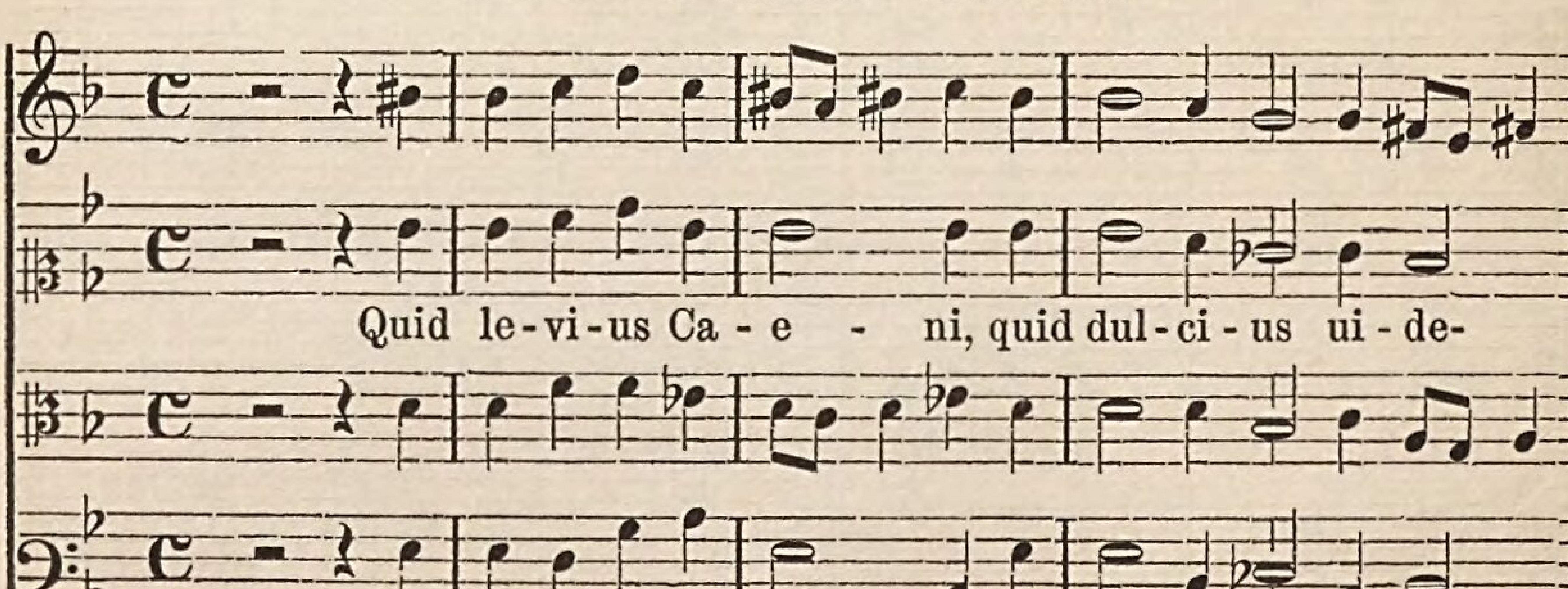


15. De Patientia et Spe.



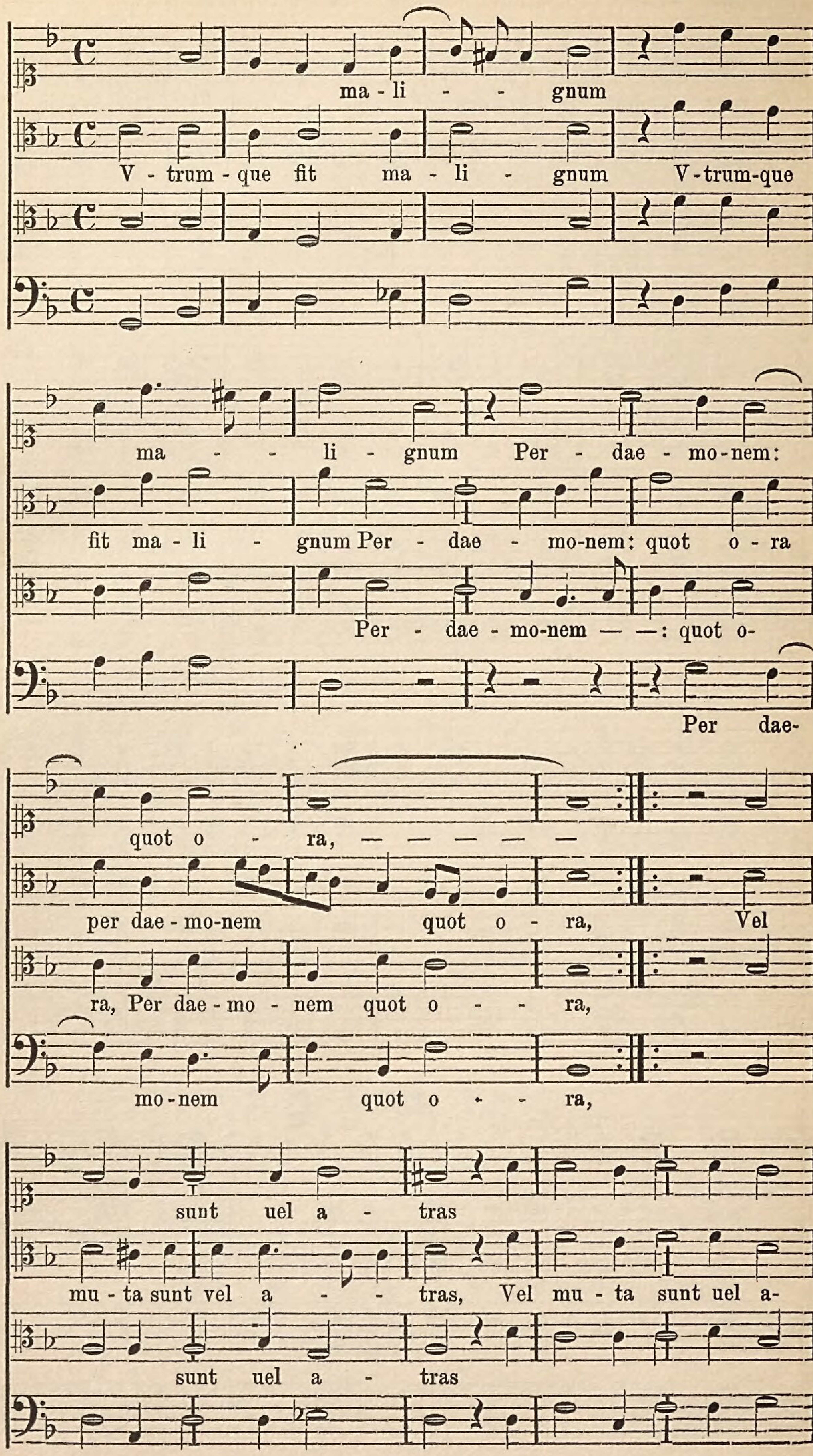


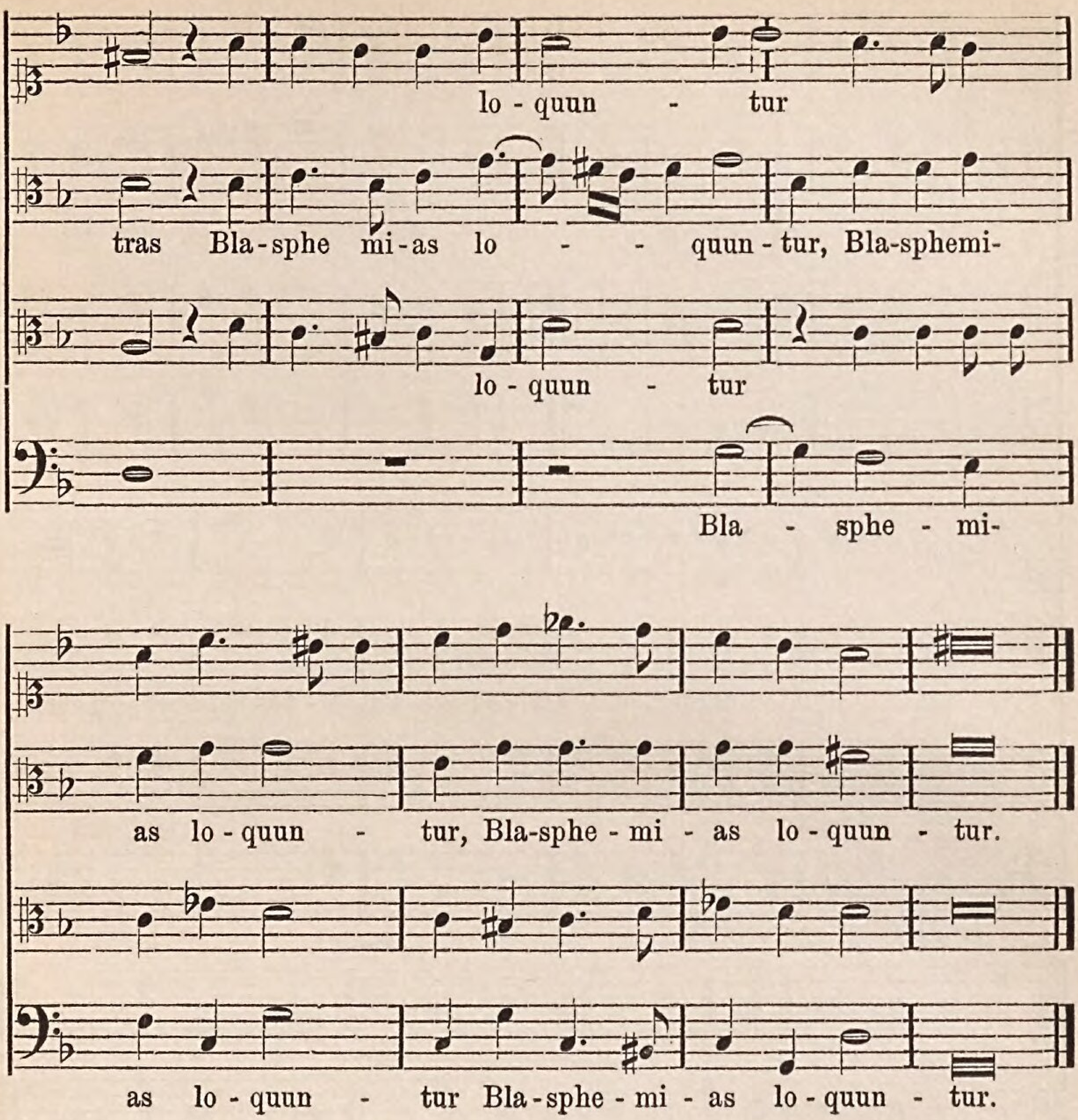
16. De Peccato Vitando.




tur? Quam fu - gi - ens A - be - lum, Vi - ta se-quen-
te, san - quis: Dum Sa - tha-nae fu - ro - rem, Su-
ae - que car - nis im - plet, Quo sti - mu - lan - te,
sae - vit Fra - tre-que ui tru - ci - dat —.

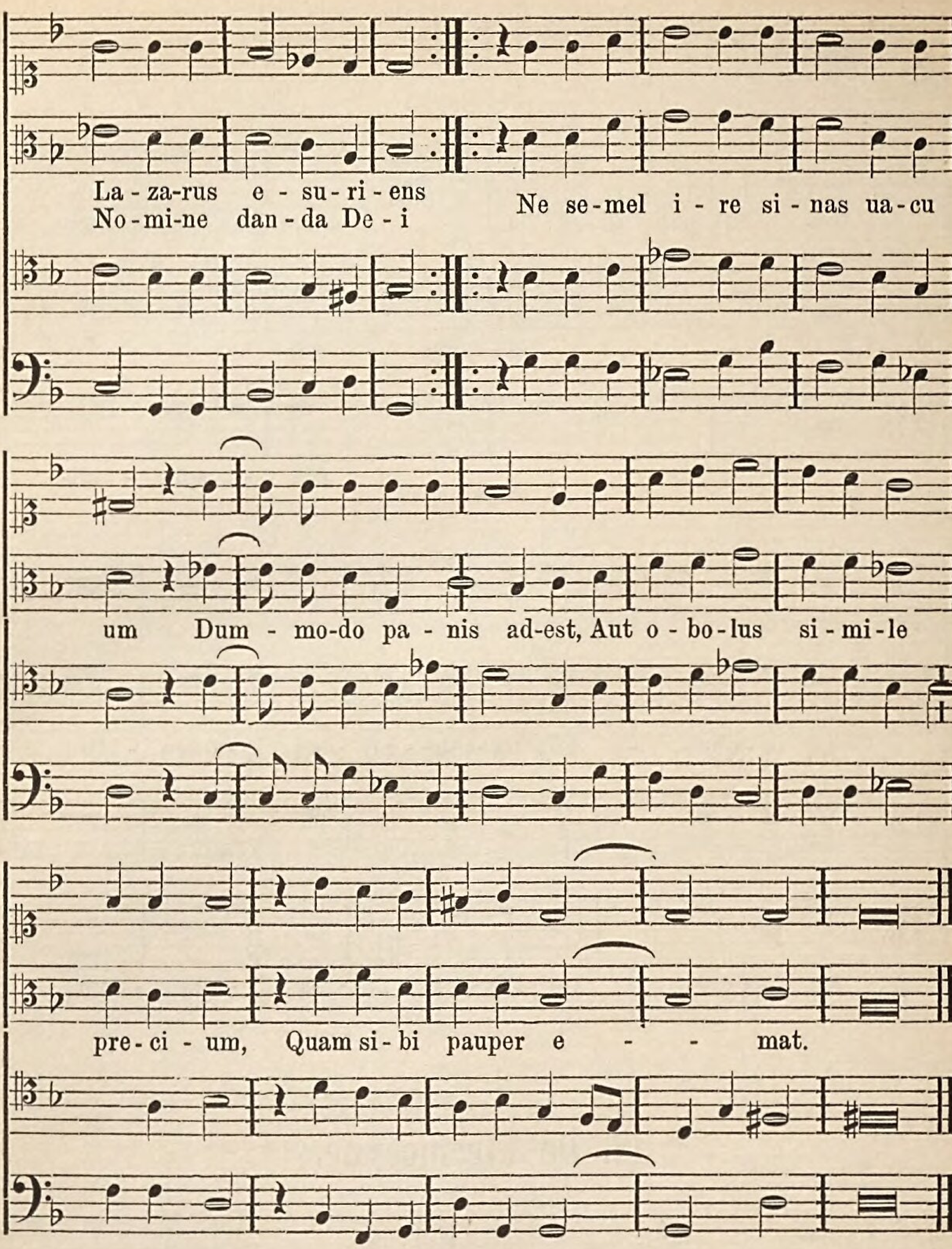
17. In Usum Linguae.





18. De Eleemosyne.



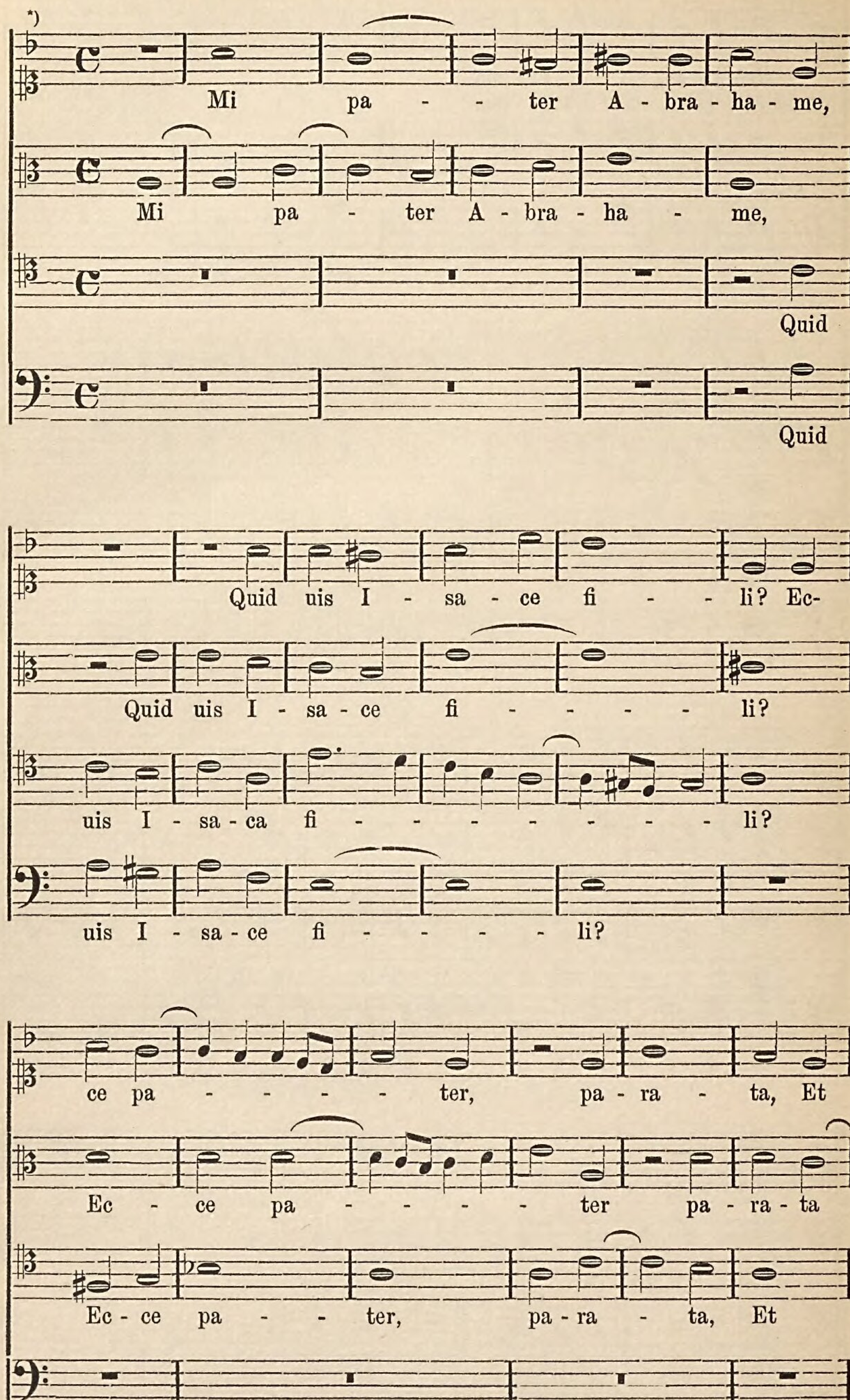


19. Consolatio Tristis Animae.


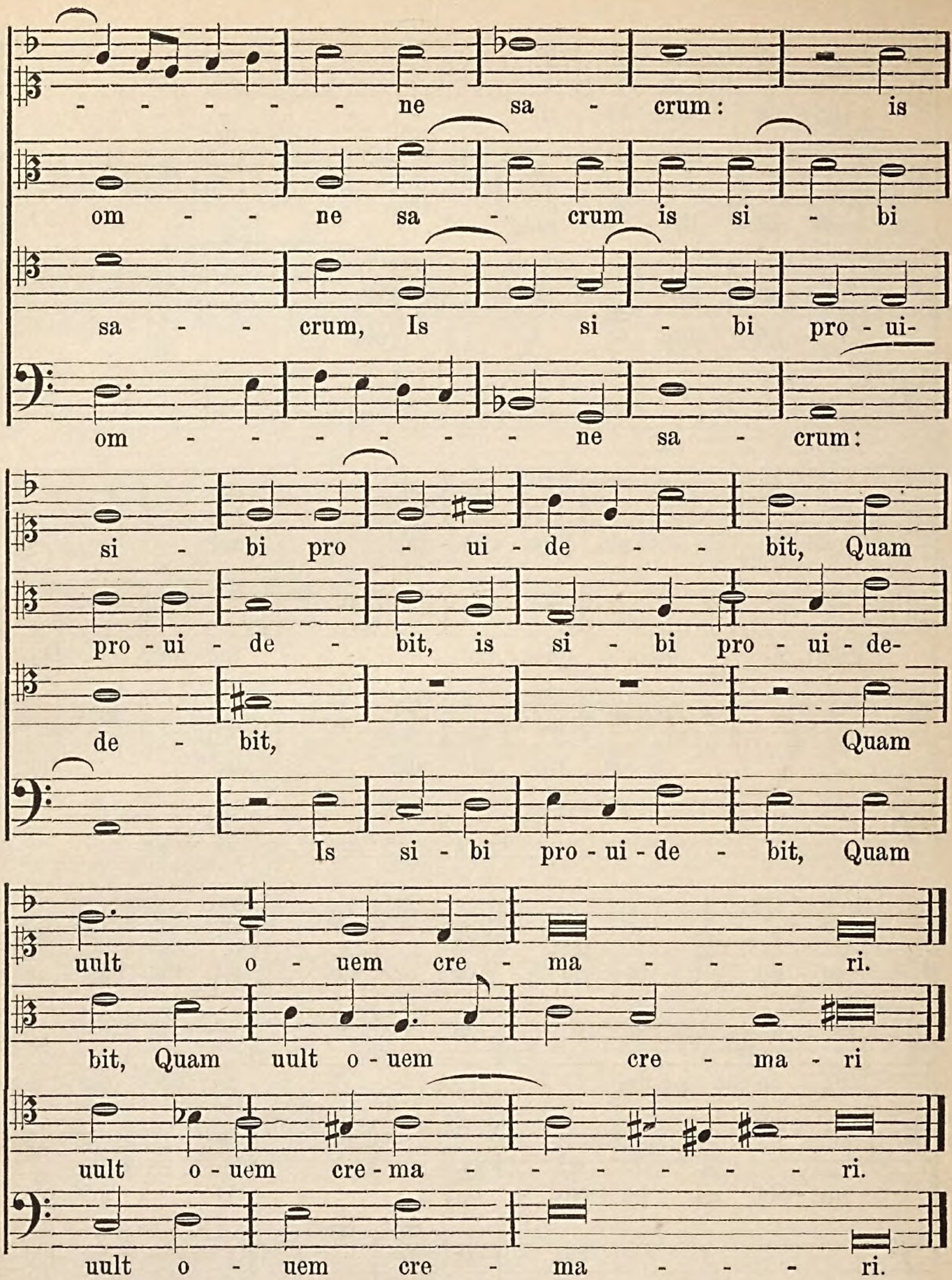

Per - pe - tu - um
Ho-spes es o a - ni - ma:
Prae - li - a cor - dis ha - bes
Per - pe - tu - um pa - ti-
Per - pe - tu-
Per - pe - tu - um pa - ti-
pa - ti - tur Vis ui - o - len - - ta ni - hil,
tur — — — — Vis ui - o - len - ta ni - hil,
um pa - ti - tur Vis ui - o - len - ta ni - hil,
tur Vis ui - o - len - ta ni - hil, E
E - ij - ci - e - re tu - o Fle - bi - lis ho-
E - ij - ci e - re tu - o, E - ij - ci - e - re tu - o
ij - ci - e - re tu - o, E - ij - ci - e - re tu - o Fle - bi-
ij - ci - e - re tu - o E - ij - ci e - re tu - o Fle-
spi - ti - o, Fle - bi - lis ho - spi - ti - o.
Fle - bi - lis ho - spi - ti - o, Fle-bi - lis ho - spi - ti - o.
lis ho - spi - ti - o, Fle - bi - lis ho - spi - ti - o.
bi - lis ho - spi - ti - o Fle - bi - lis ho - spi - ti - o.

20. De Christo Victima Mundi.



*) sic.

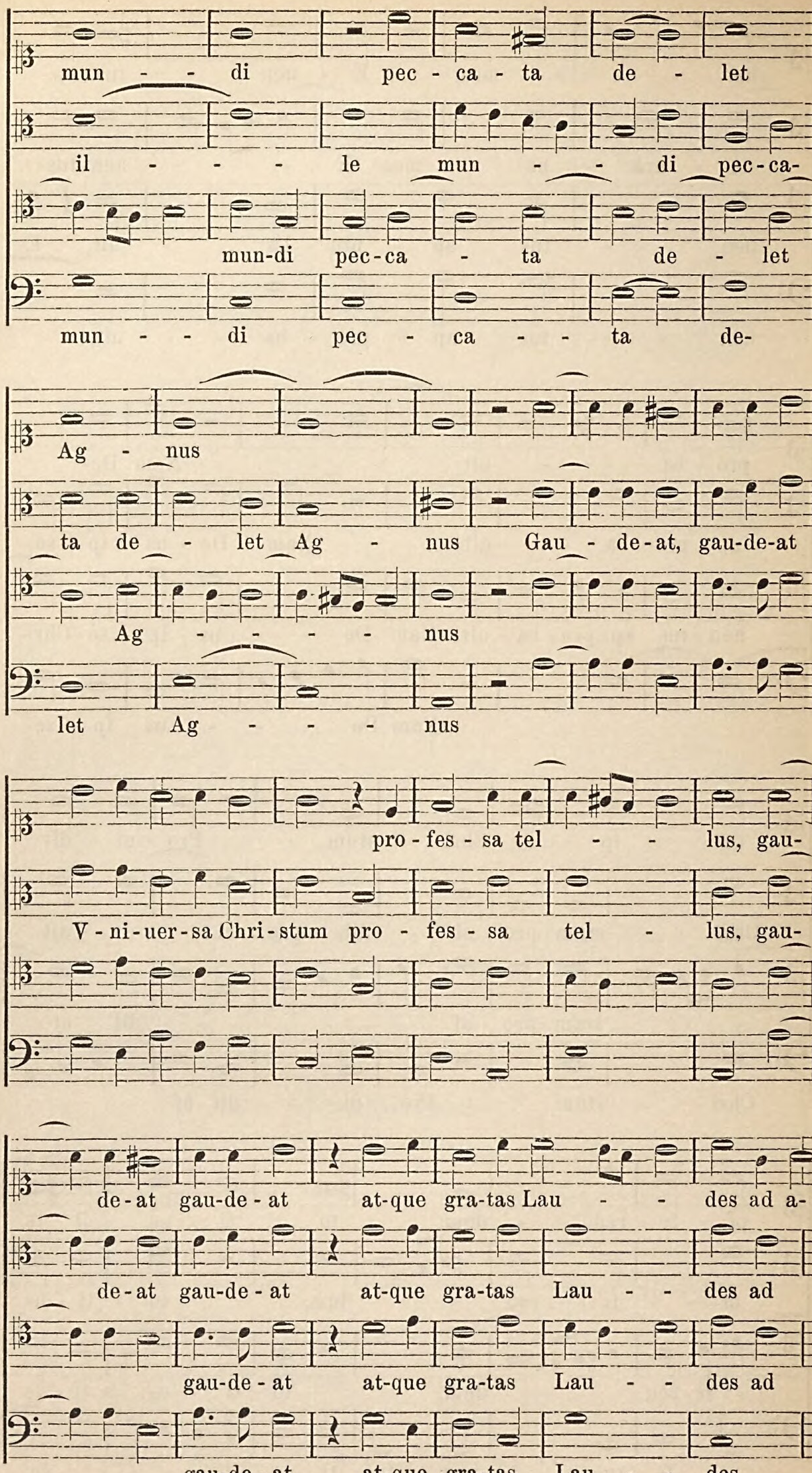

lig - na sunt et i - - - - - - - -
— Et lig - na sunt et i - - - -
li - gna sunt et i - gnis
gnis: Vi - cti - ma, quae cre - me - tur? Dic
gnis: Vi - cti-ma, quae cre - - - me - tur? Dic
Vi - cti-ma que cre - me - tur? Dic
un - de sit pe - ten - da? O mi bi - cha - re
un - de sit pe-ten - da? O mi bi - cha - re
un - de sit pe - ten - da? O mi bi-
O mi bi - cha - re fi-
fi - - - li, De - us scit om-
fi - - - - - li, De - us scit
cha - re fi - li, DE - VS scit om - ne
- - - li, DE - VS - - - scit



Secunda pars.

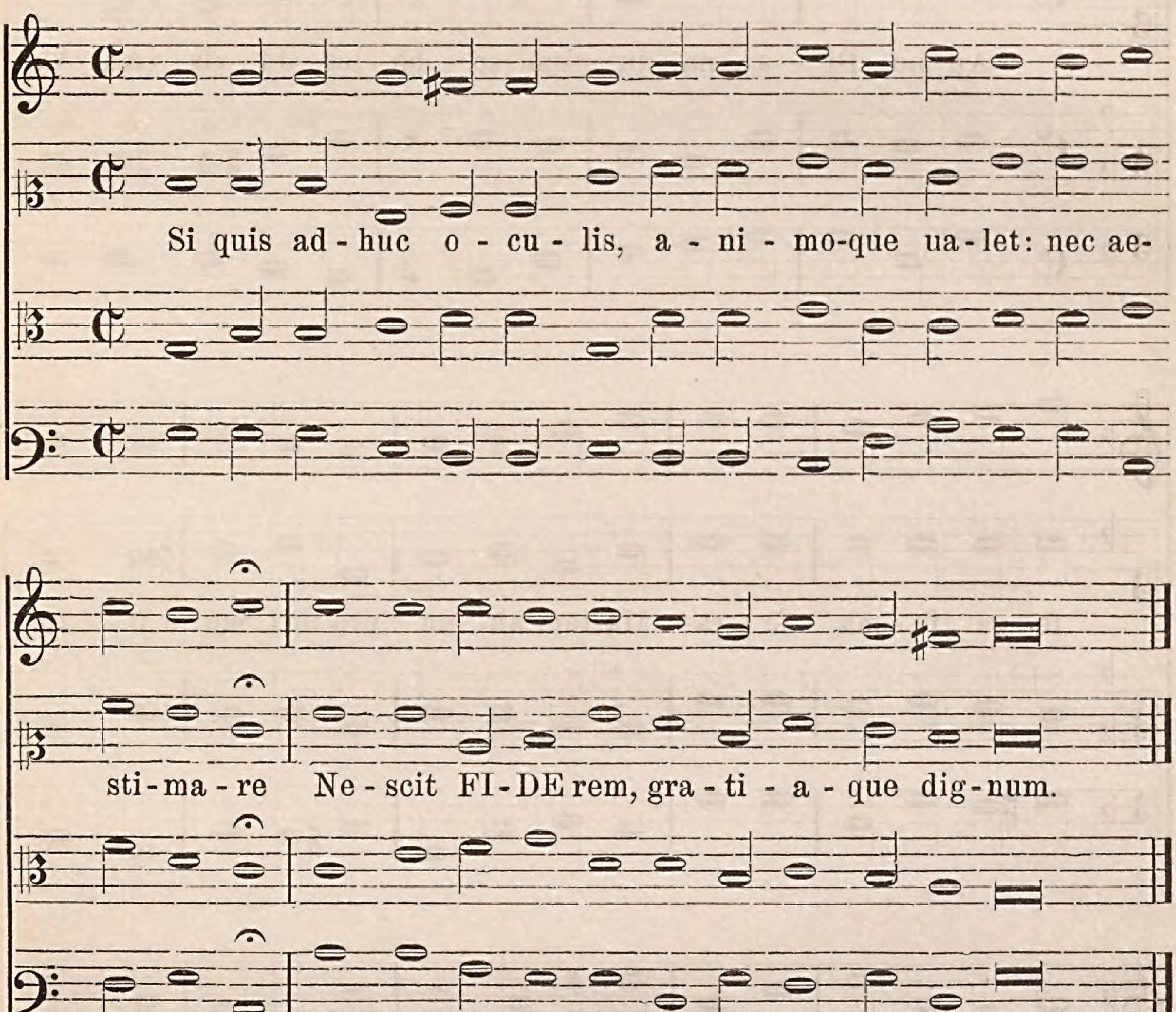



ha - - - mus, E - uen - tus ap-
A - bra - ha - mus, E - - - uen - tus
uen - - tus ap - pro - ba - - uit, E-
uen - - tus ap - pro - ba - - uit,
pro - ba - - uit: Nam De-
ap - pro - ba - - uit: Nam De - us ip - se
uen - tus ap - pro - ba - uit: Nam De - - us ip - se Chri-
Nam De - - - - us ip - se
us ip - se Chri - stum Pro - ui - dit
Chri - - stum pro - ui - dit, pro - ui - - dit
- - - stum pro - ui - - - - dit of-
Chri - - stum Pro - ui - dit of - -
of - fe - ren - - dum, to - ti - us il - le
of - - fe - ren - - dum, to - ti - us
- fe - ren - - dum, to - ti - us il - le
- fe - ren - - dum, to - ti - us il - - le


mun - - di pec - ca - ta de - let
il - - - le mun - - di pec - ca-
mun-di pec - ca - ta de - let
mun - - di pec - ca - - ta de-
Ag - nus
ta de - let Ag - nus Gau - de-at, gau-de-at
Ag - - - - nus
let Ag - - - nus
pro - fes - sa tel - - lus, gau-
V - ni - uer - sa Chri - stum pro - fes - sa tel - lus, gau-
de - at gau-de - at at-que gra-tas Lau - - des ad a-
de - at gau-de - at at-que gra-tas Lau - - des ad
gau-de - at at-que gra-tas Lau - - des ad
gau-de - at at-que gra-tas Lau - - des

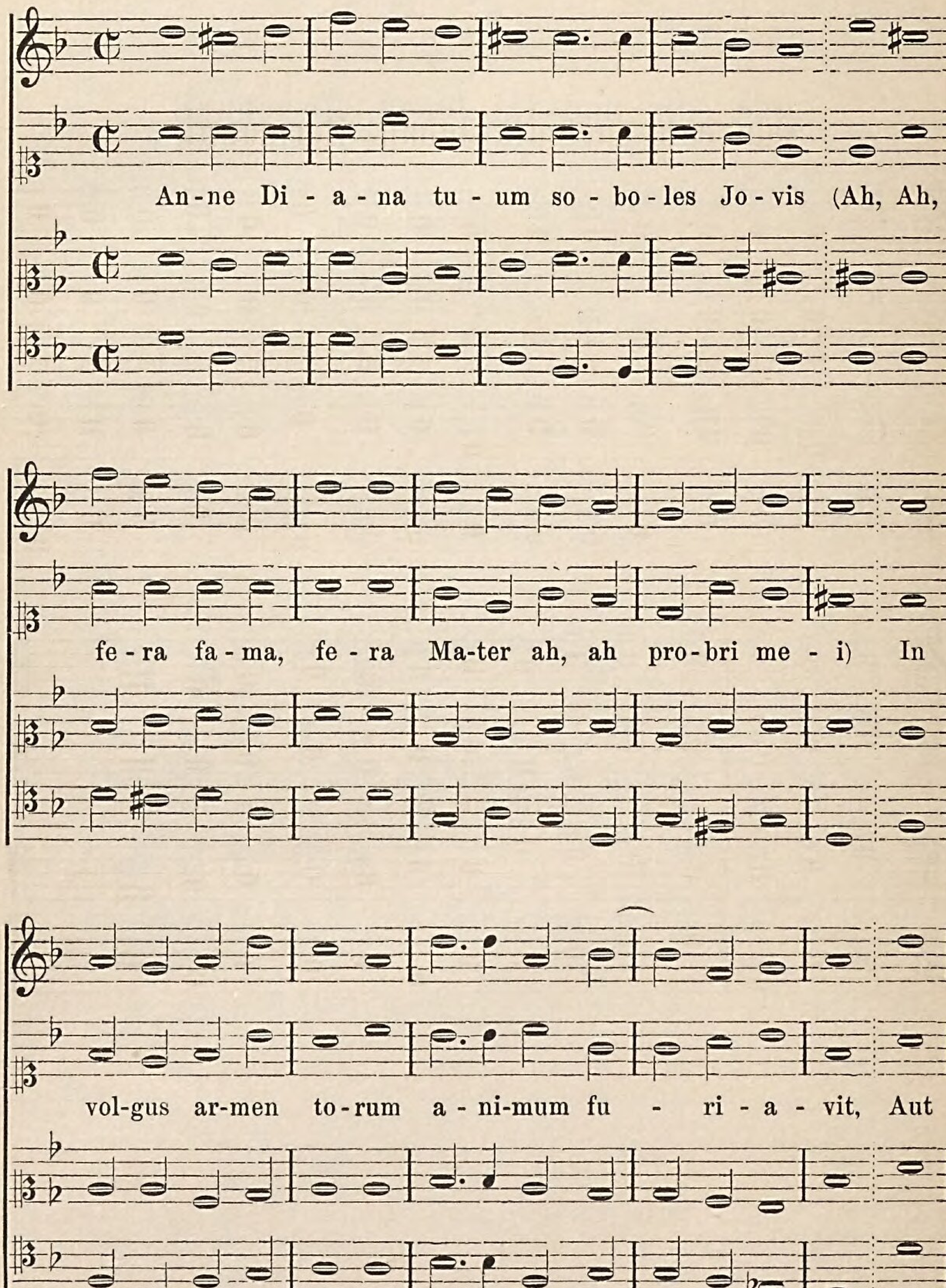


Oda cum melodia Johan. Hermanni.



Aiax Lorarius.

Primi Actus Stropha.

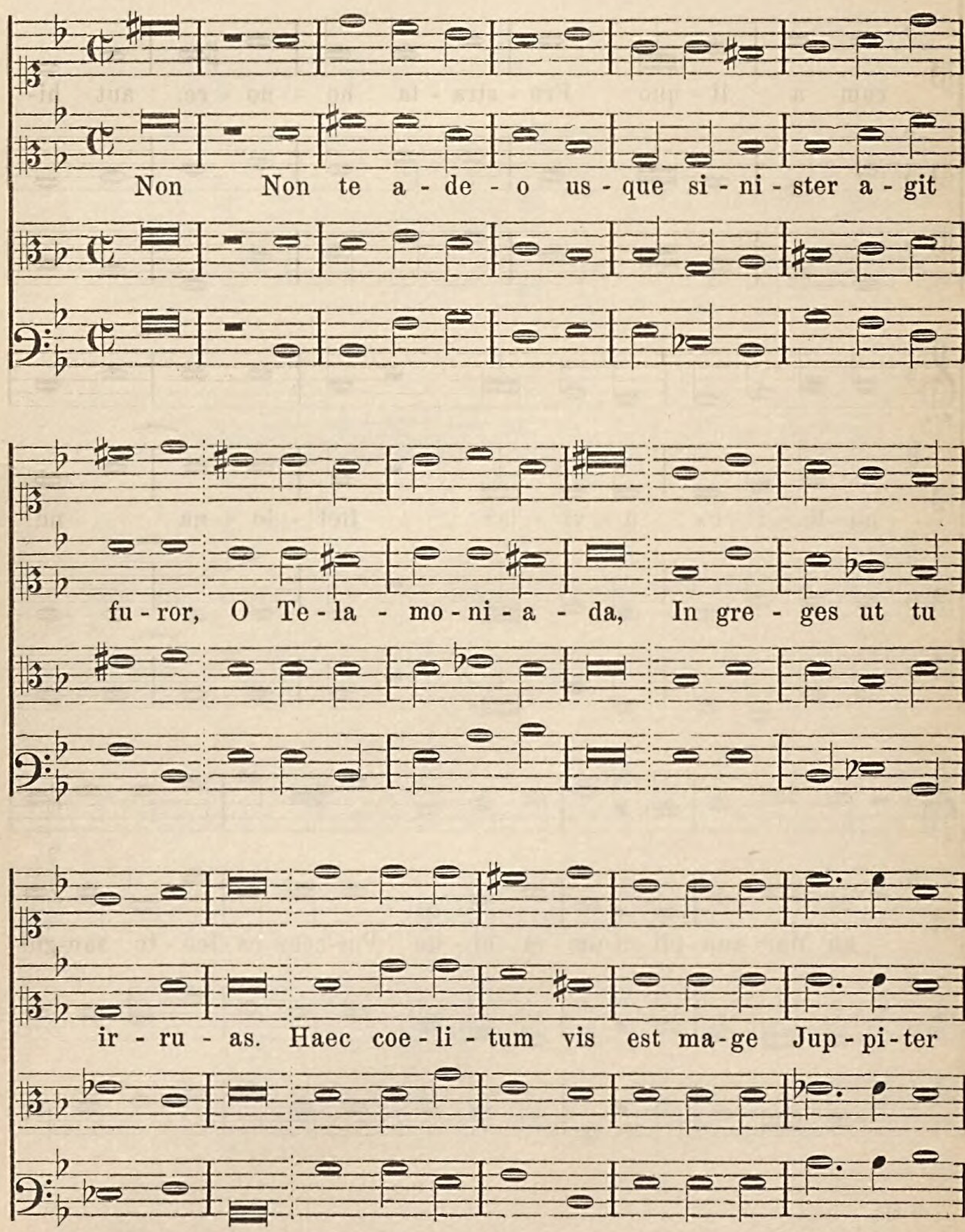



or - ba fru - ctu de - bi - to vic - to - ri - ae Aut spo - li - o-
rum a - li - quo Fru - stra - ta ho - no - re, aut hi-
nu - le - i ex u - vi - is? Bel - lo - na - ne
an Mars sup - pli - ci - um ra - bi - do Pos-cens ca - len - te san-gui-
*)

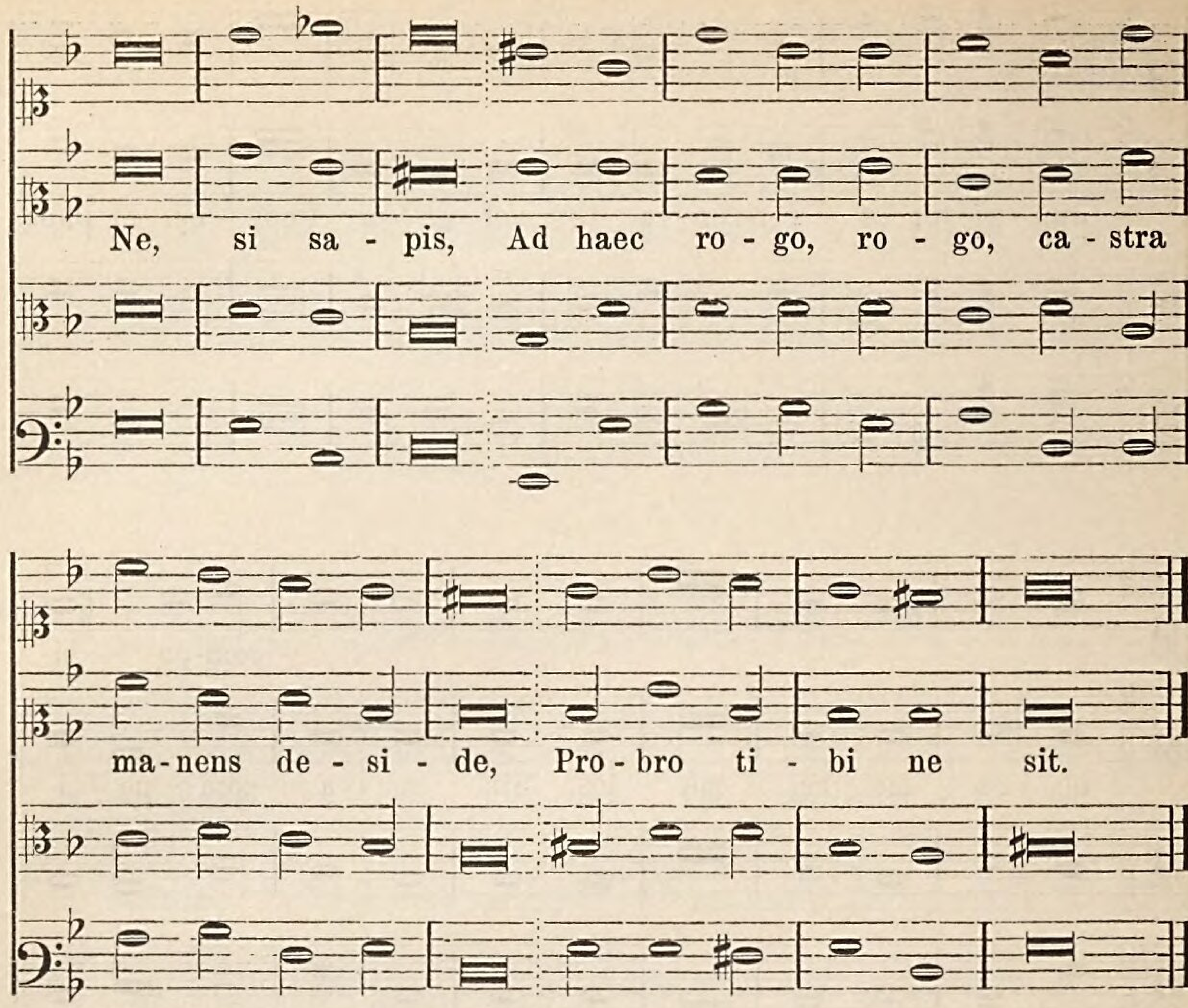
*) sic.



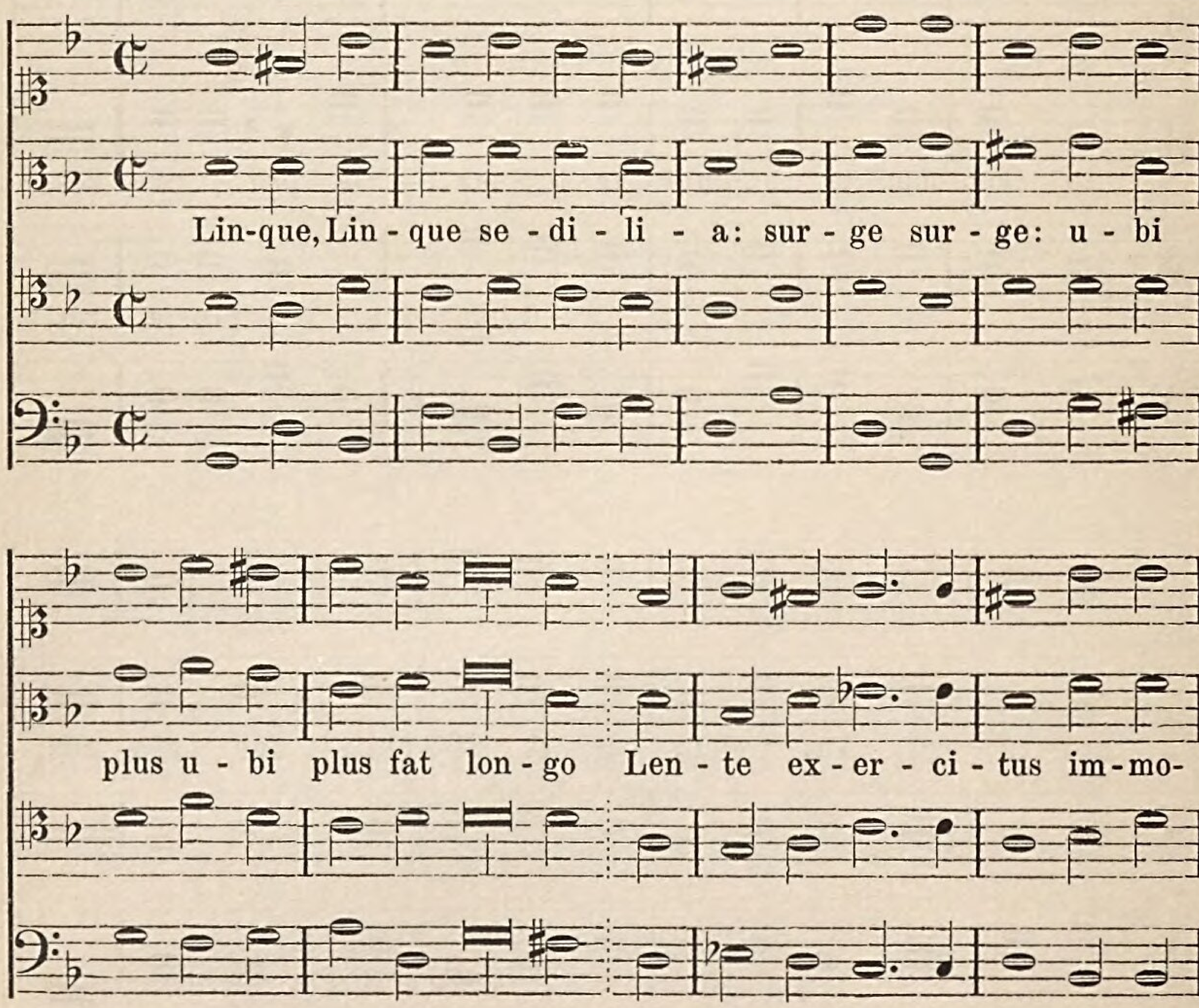
Primi Actus Antistrophe.




Jup - pi - ter a - ver-run - ca - te vol - gi, et Phoe - be, et Phoe-
com-po - si-
be, ru - mo - res ma - los. Sin su - a com - po - si-
to
to Com - men - ta fin-gunt ar - te ma - la pro - ce - res,
ma - la pro-ce - res,
pro - ce - res, Aut a - cre cau - ti Sil - phy - dae ge - nus:

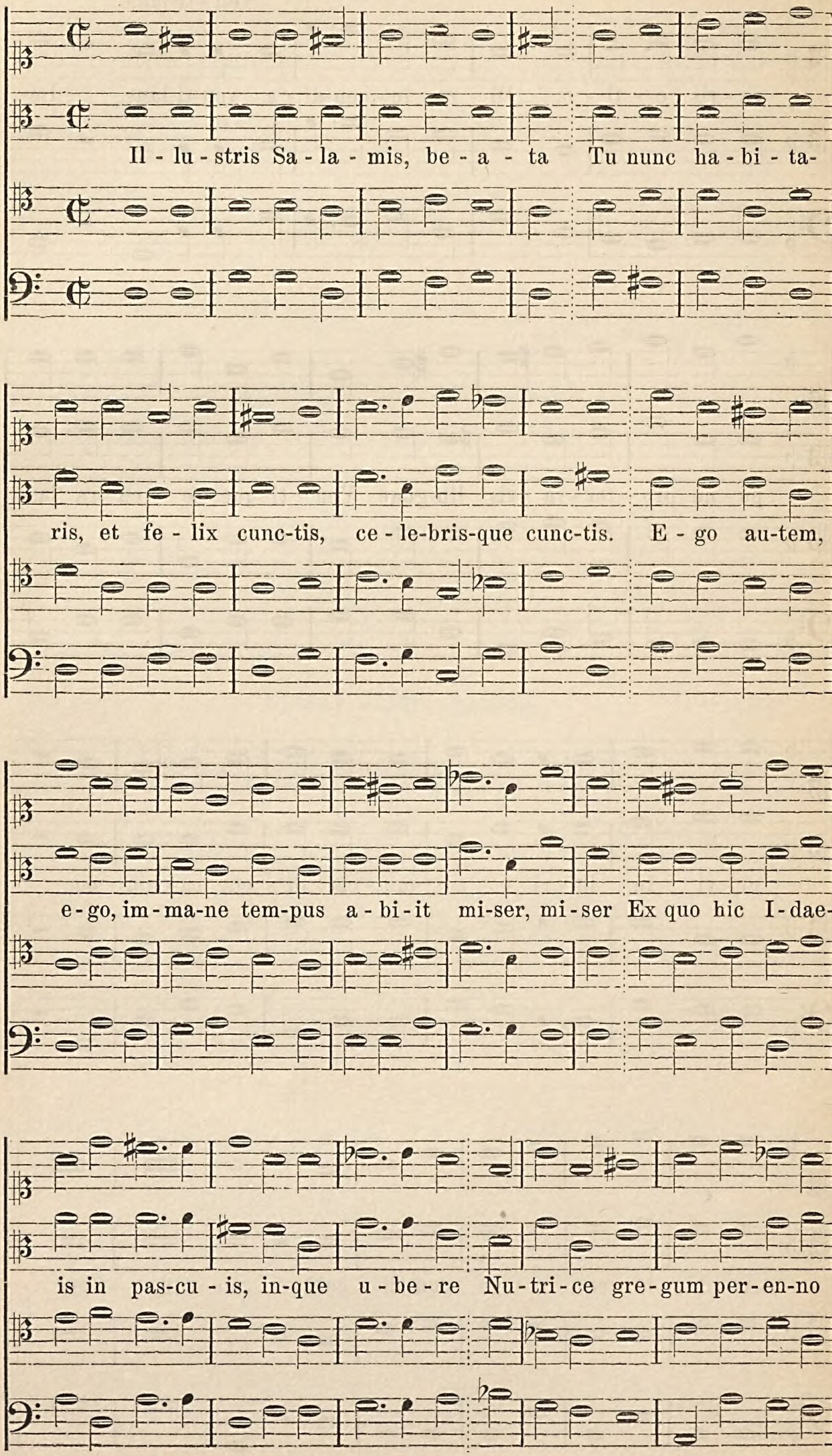


Primi Actus Epodos.

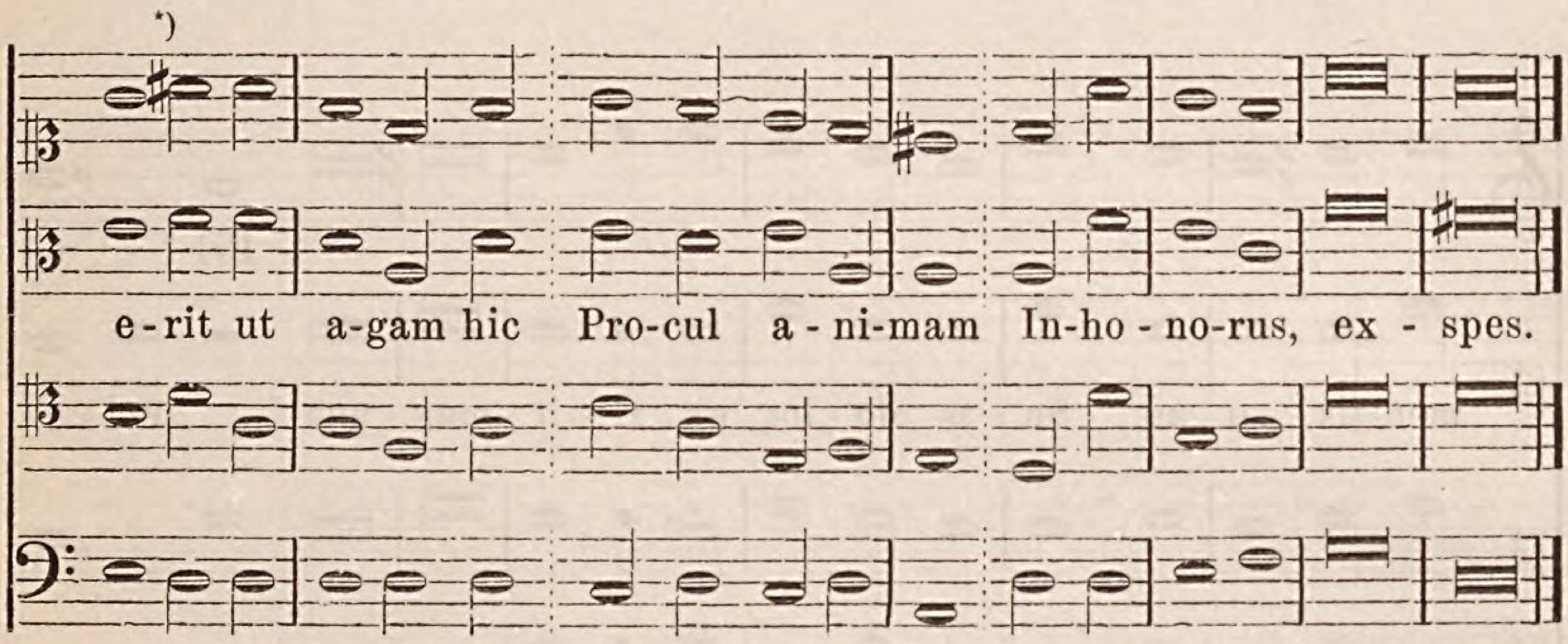



ven - ti-lans.
ra - ris o - ti - o, Di - ra in - cen-di - a ven-ti-lans. Im-
pu - ne pro - ter - va vis lin-guae Ven - ti - que se - cu - ra las-
ci - vi In iu - ri - o - so mis - cet di - cta ca-chin - no
At do - lo - re e - go con - fi - gor, con - fi - gor.

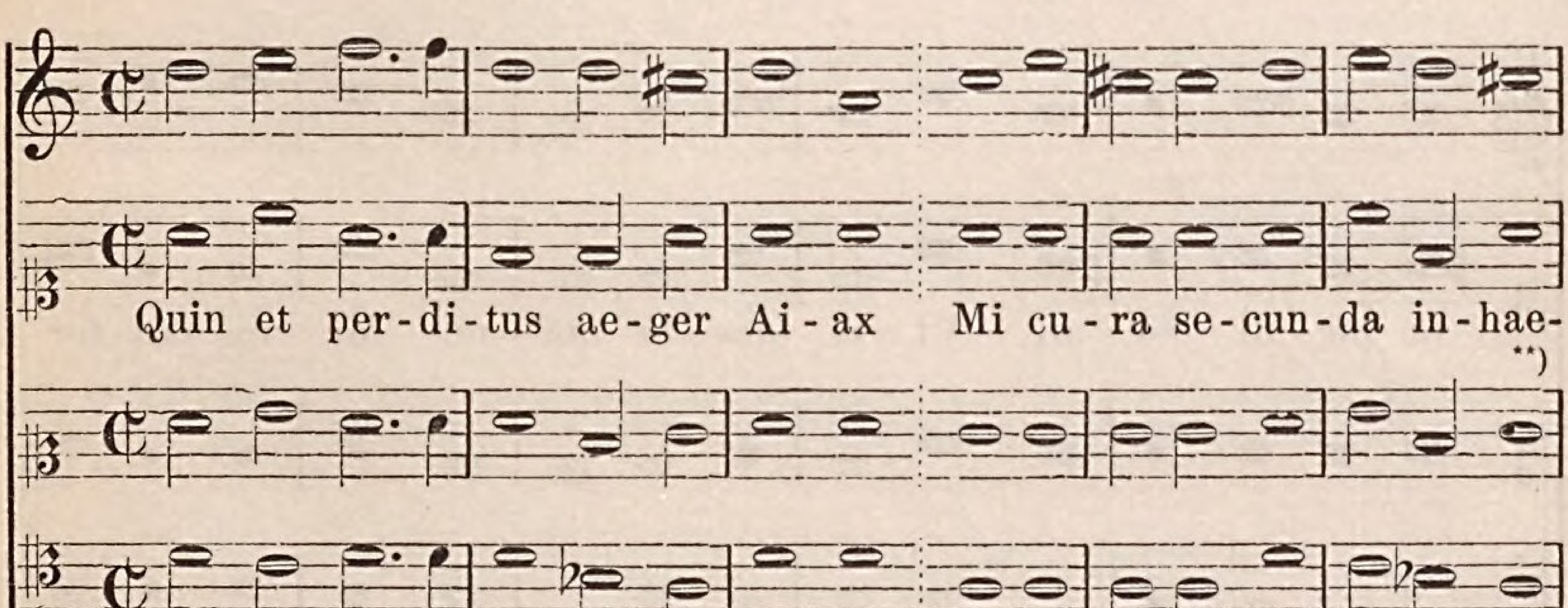
 Vers 596 ff.

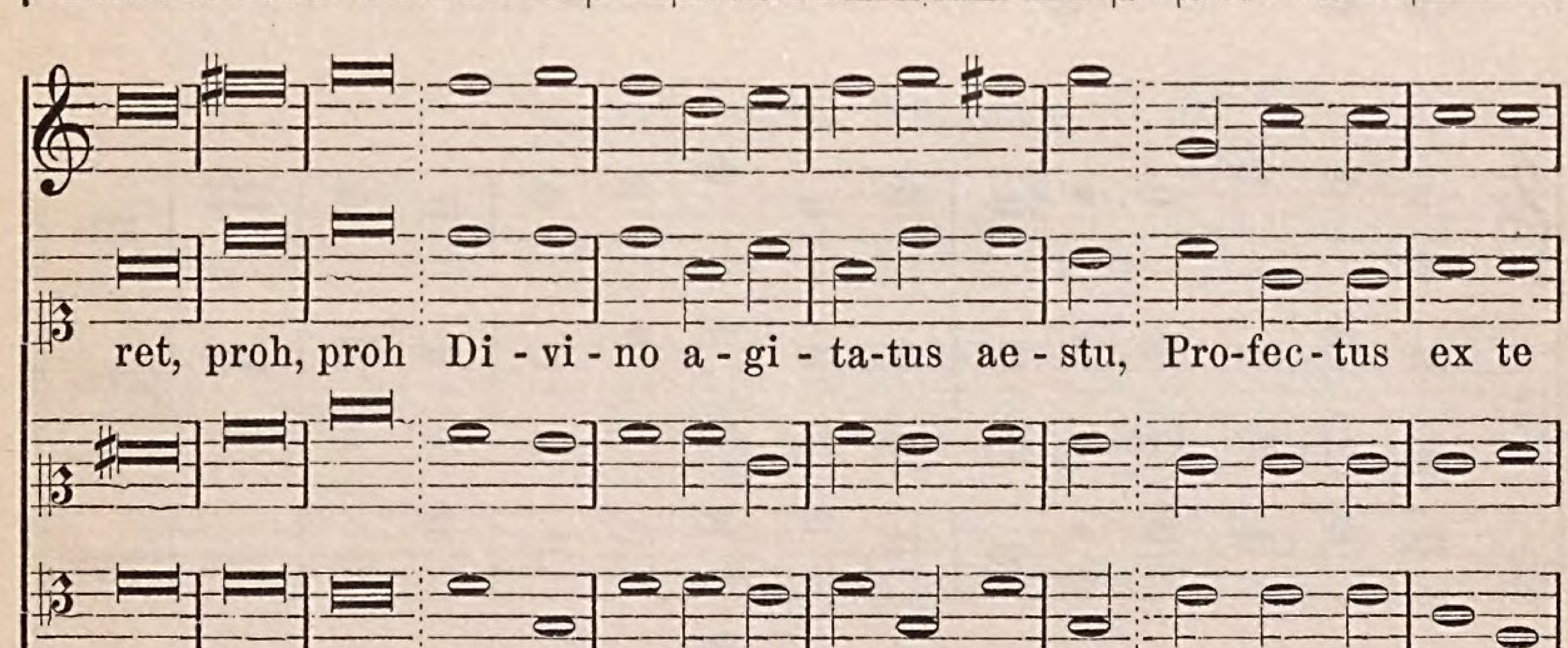

Il - lu - stris Sa - la - mis, be - a - ta Tu nunc ha - bi - ta-
ris, et fe - lix cunc-tis, ce - le-bris-que cunc-tis. E - go au-tem,
e - go, im - ma-ne tem-pus a - bi - it mi-ser, mi - ser Ex quo hic I - dae-
is in pas-cu - is, in-que u - be - re Nu - tri - ce gre - gum per - en-no





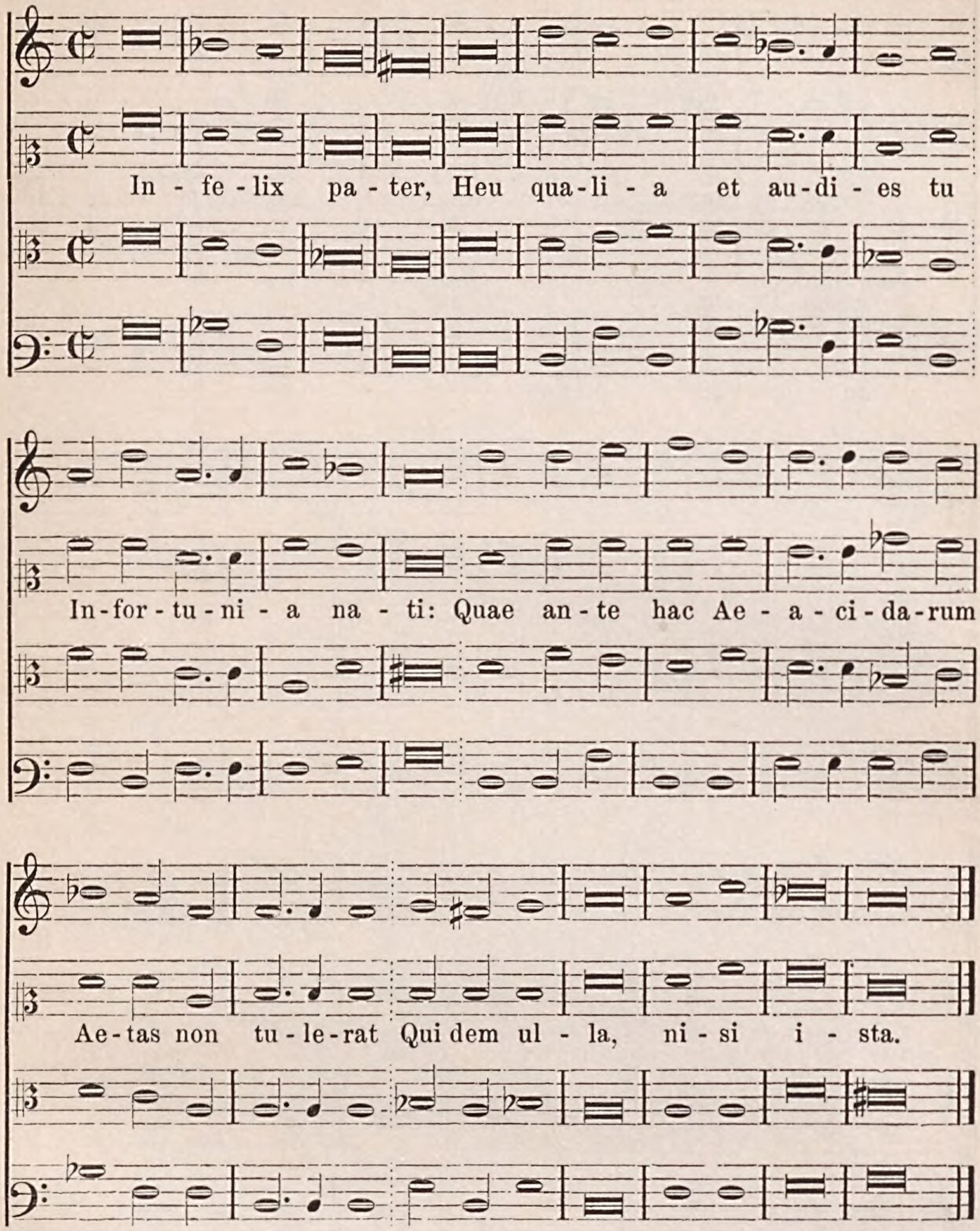
Secundi Actus Antistrophe.





*) sic. **) Semibrevis fehlt im Druck.


An-te hac pri-us in-cly-tis Prae pol-lens ar - mis: Nunc a - vi-us
Pri - o-
men-tis su - ae Su - is do - lor ex - ti - it mag - nus Pri - o-
ra om - ni do - mi Vi - ri ges - ta ma - nu Me - mo - ri-ter
a - ni - mo Pro-fu - ga ma - lis Ce - ci - de - re A - tri - dis.



Vers 693 ff.

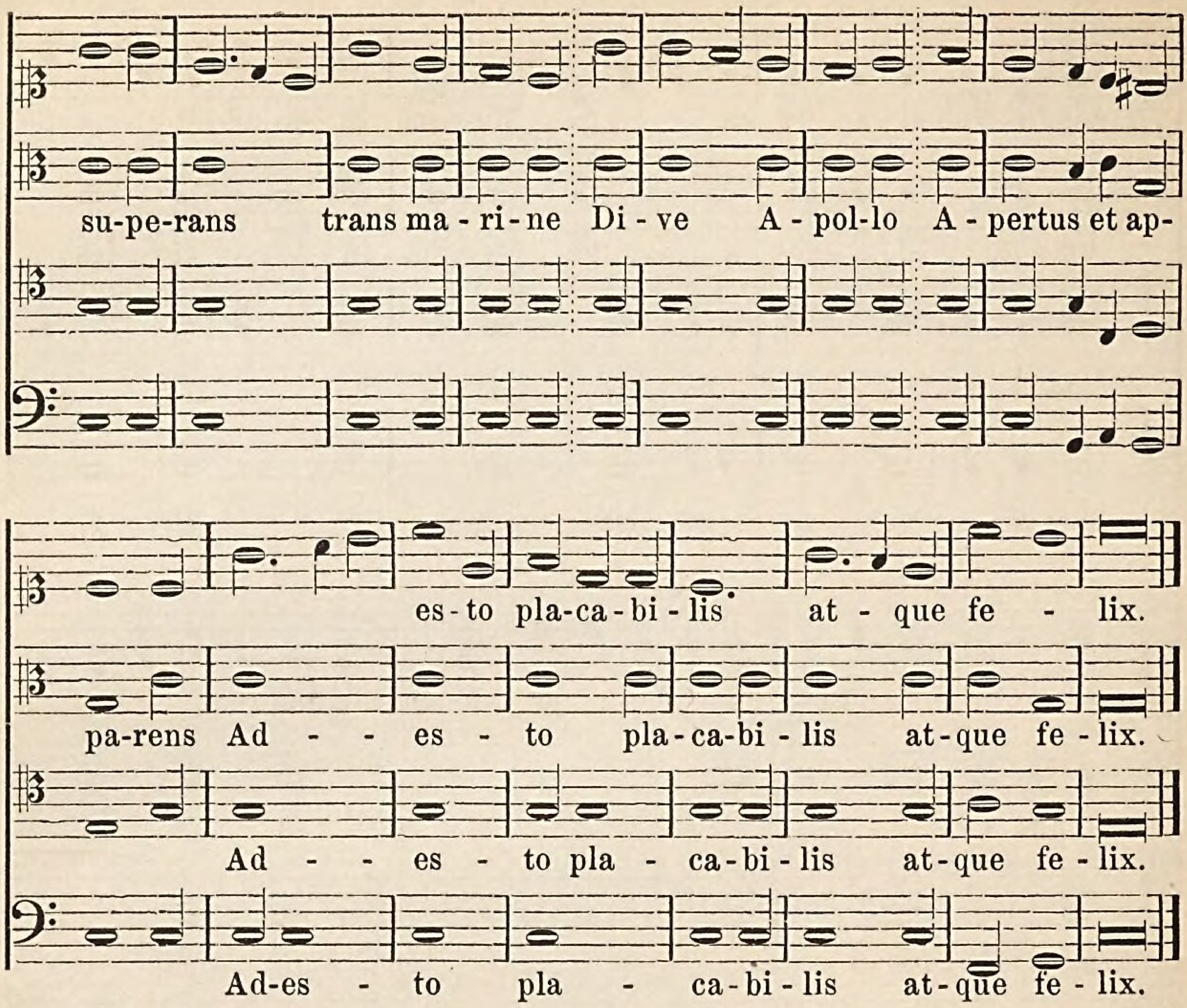
Tertii Actus Stropha.



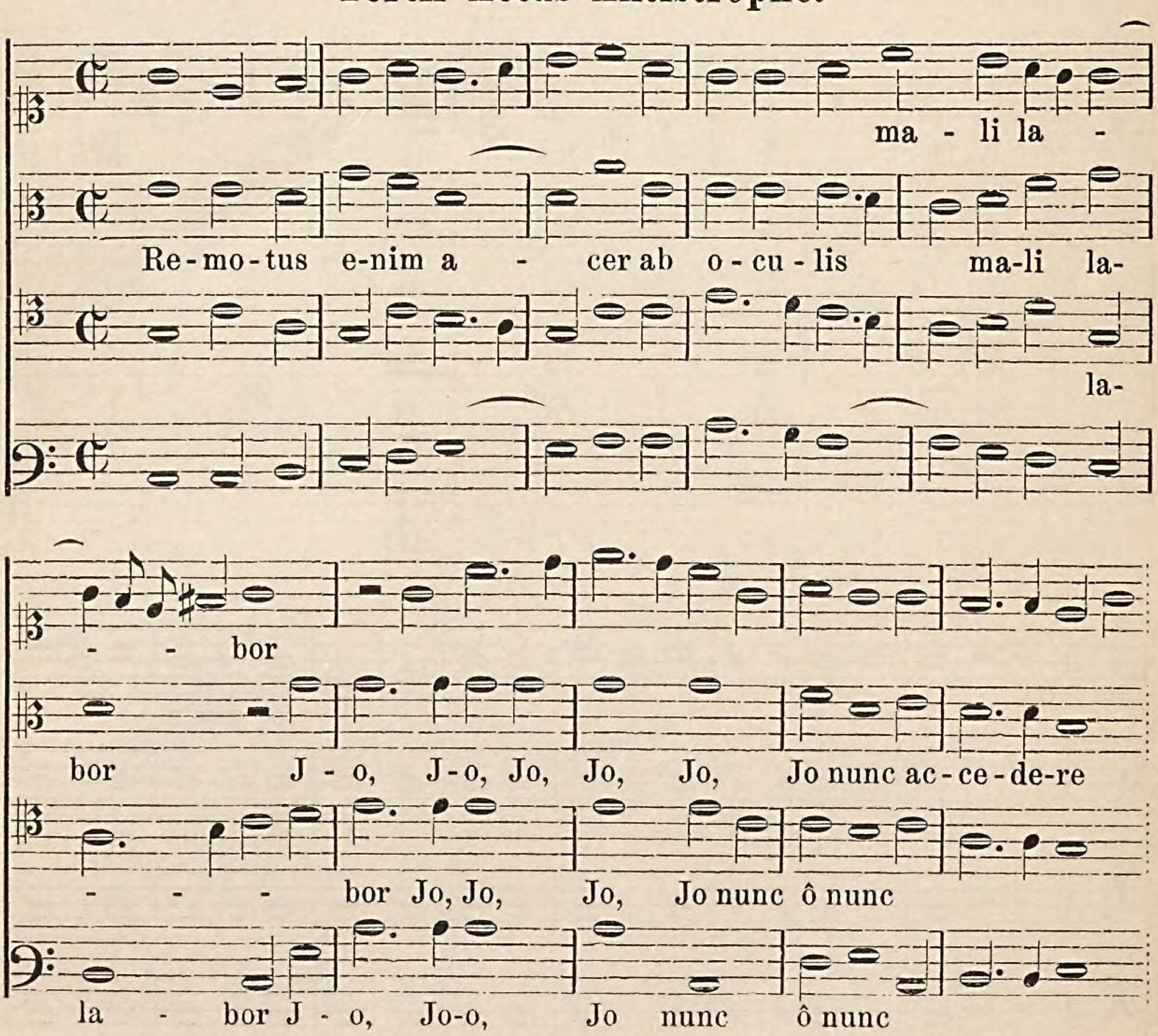

*)
Jo, Jo, ô Fau - - ne
Jo Jo, Jo, Jo ô Fau - ne, ò per-va-ge Fau-
Jo Jo, Jo, Jo, Jo ô Fau - ne
Jo Jo ô Fau - - ne
A - - ge ô
ne: Cyl - le - ni - ae spe-cu-lae iu - ga A - ge ô
A - - ge ô
Ad - sis Deum sa - li
nin - gui - da lin - que scru - pe - ae Ad - sis
Ad - sis
Ad - sis De - um
sub-su - le, Ad - sis Deum sa - li sub-su - le: at-que at - que
De - um sa - li sub - su - le: at - que ges-
De - um sub-su - le: at-que ges - tus
sa - li sub-su - le: at-que ges - tus

*) Verderbt.

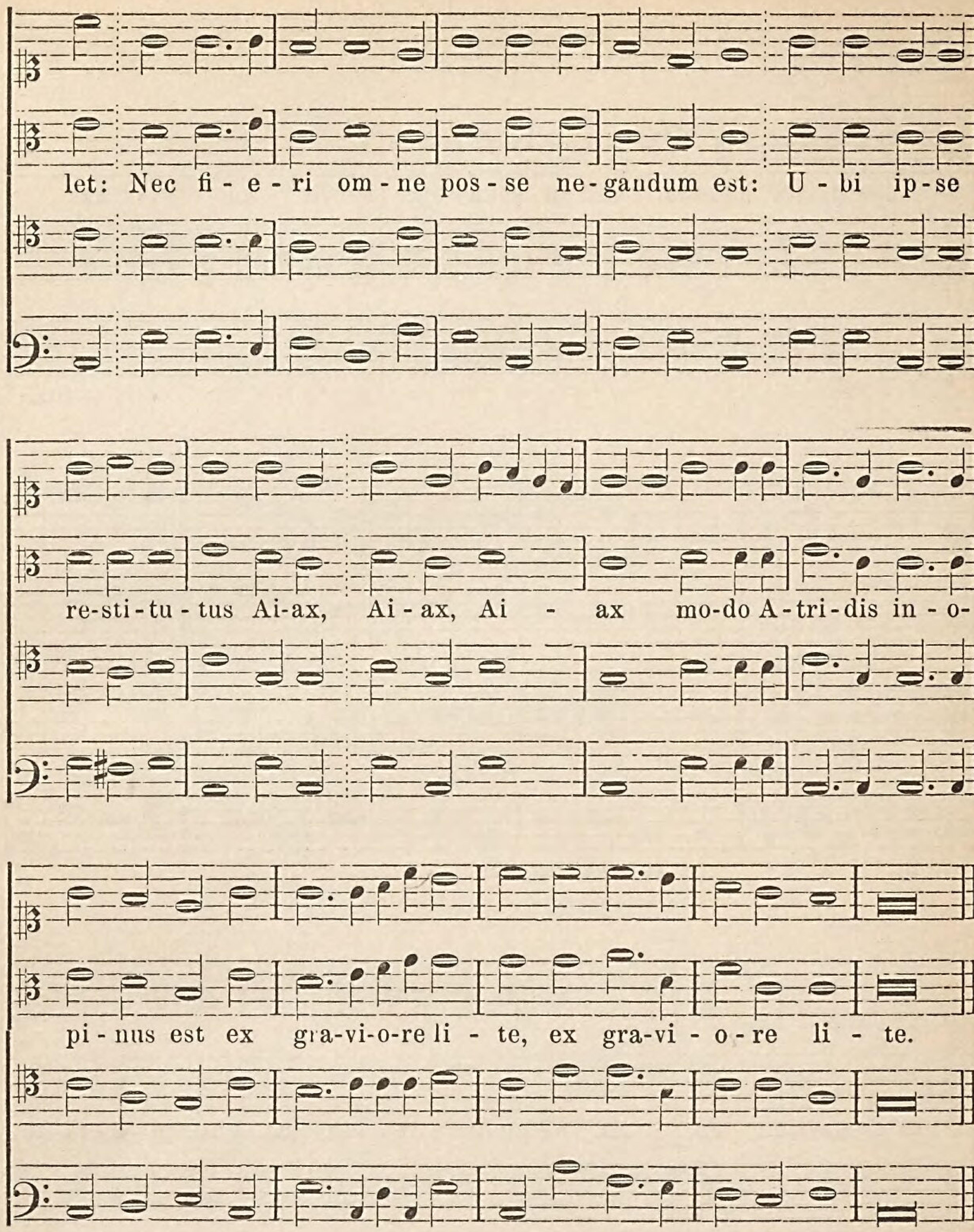

ges-tus Gno-si - a - cos a - ge Me-cum in - do - ci-les - que
tus Gno - si - a - cos a - ge Me-cum in - do - ci - les-
Gno-si - a - cos a - ge Me - cum in - do - ci - les - que
Gno-si - a - cos a - ge Me - cum in - do - ci-
pe - de in - do-ci - lis - que pe - de Qua-te qua-te hic cho-
que pe - de Qua - te qua - te
pe - de Qua - te qua-
les - que pe - de Qua - - te
re - as Qua - te hic cho-re-as Qua-te hic cho-re - as.
hic cho - re - as hic cho - re - as.
te hic cho - - re - as.
hic cho - re - - - - as.
I - ca - ri-um
Nunc mi-hi sal-ti - ta - re cu-ra est, I - ca-ri - um sa - lum



Tertii Actus Antistrophe.




fluc-
Jup - pi - ter, fau-sta, Can-di - da lux si - vit ci - tas
fluc-
ti vagas ra - tes
fluc-ti va - gas ra - tes qui-a Aiax Furo - re le-va-tus
fluc-ti va - gas ra - tes
ti va-gas ra-tes
et De - o-rum Ju - ta o - pe-ra - tus est, Et nunc pi - e - ta-te
co-lens Pi - a be - nig - na Om-ni - a, om-ni - a tem-pus a-cre de-



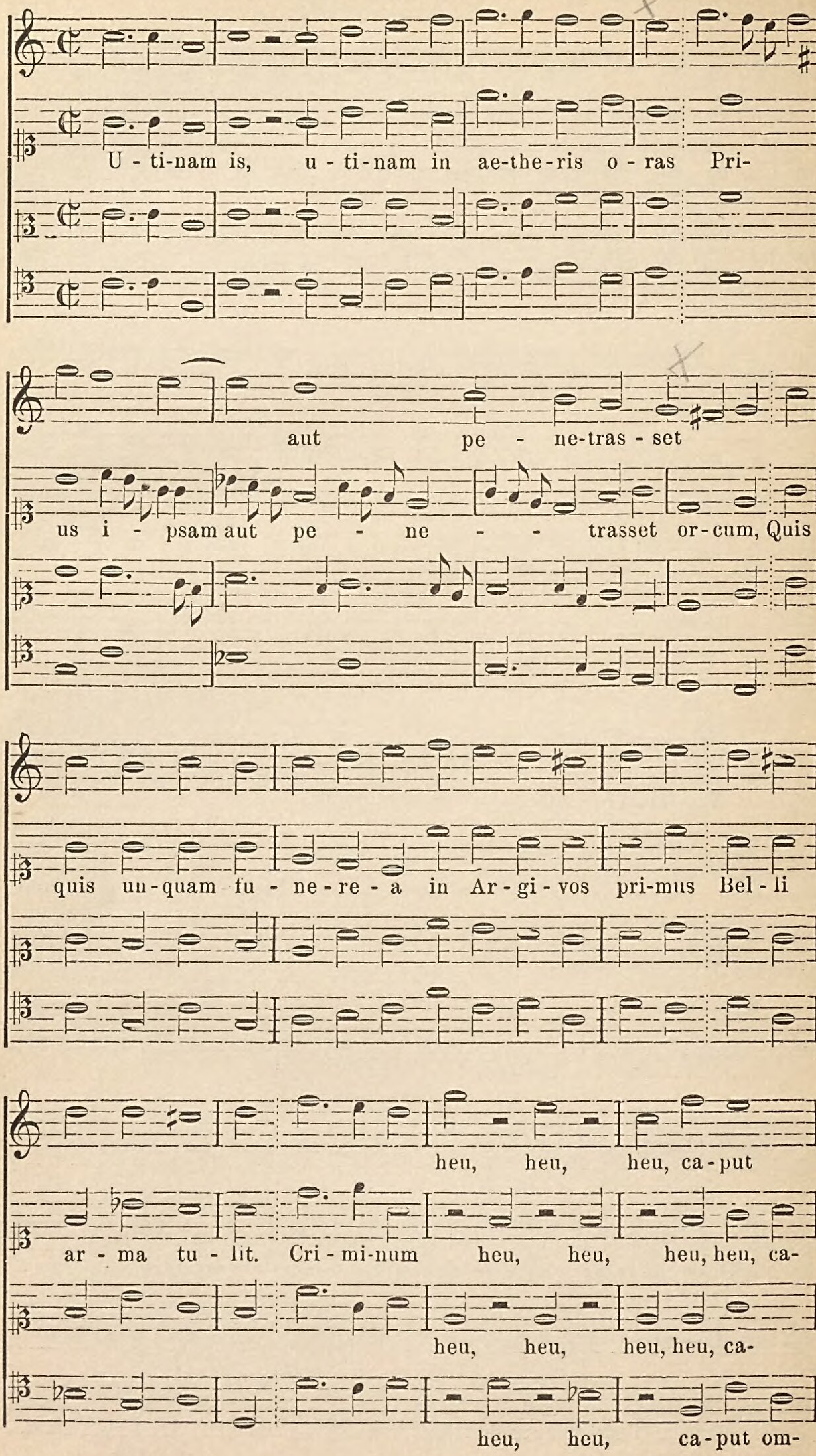
Quarti Actus Stropha.

Ven 1185 ff.




que vo - lu - men ae-vi, Quan-do de - si-net mi-se - ri Tot tot ae-rum-nas
bel - li No - bis du - pli - cans du - pli - cans Re - si - dem ad Tro-
Tro-iam Tro - iam in - quam
iam Tro-iam in - quam, Pro - brum ma-cu-lam-
que Grae-co - rum? Pro - brum ma-cu-lam - que Grae-co - rum?

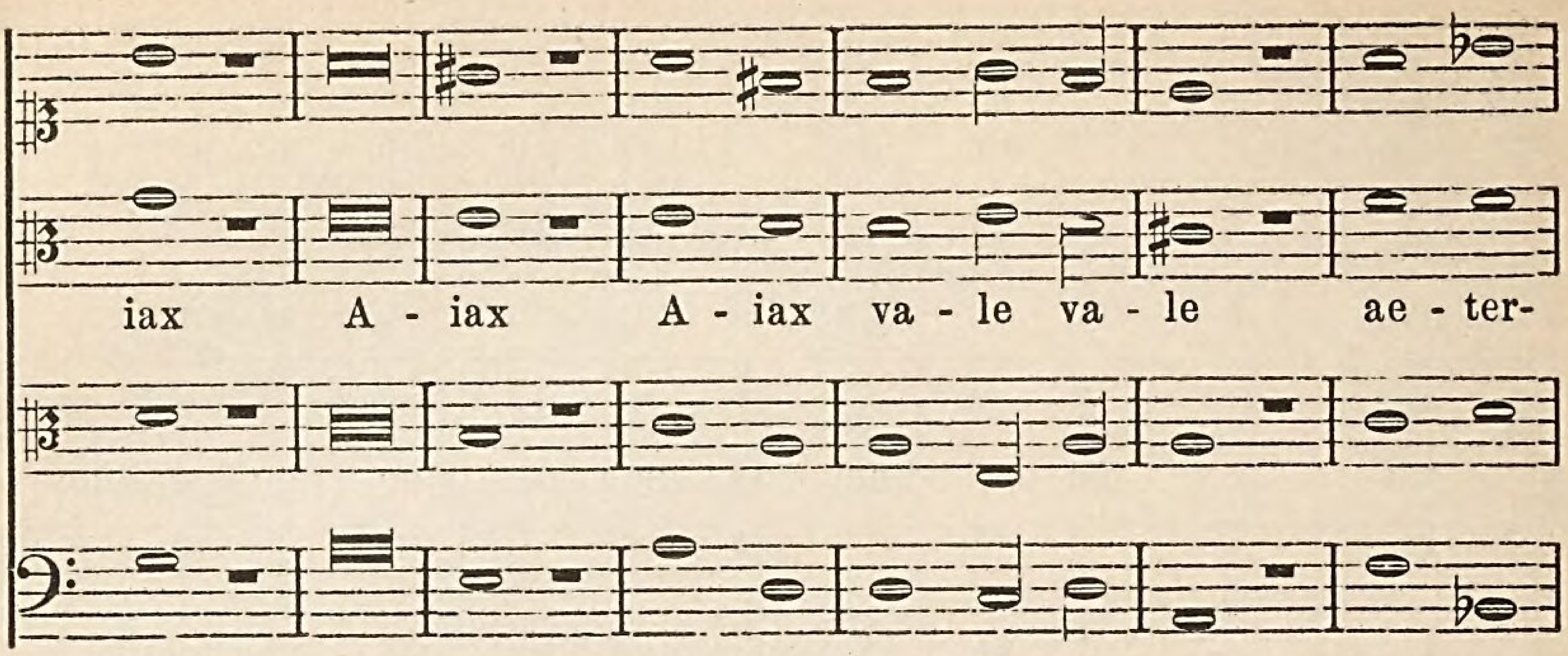
Quarti Actus Antistropha.

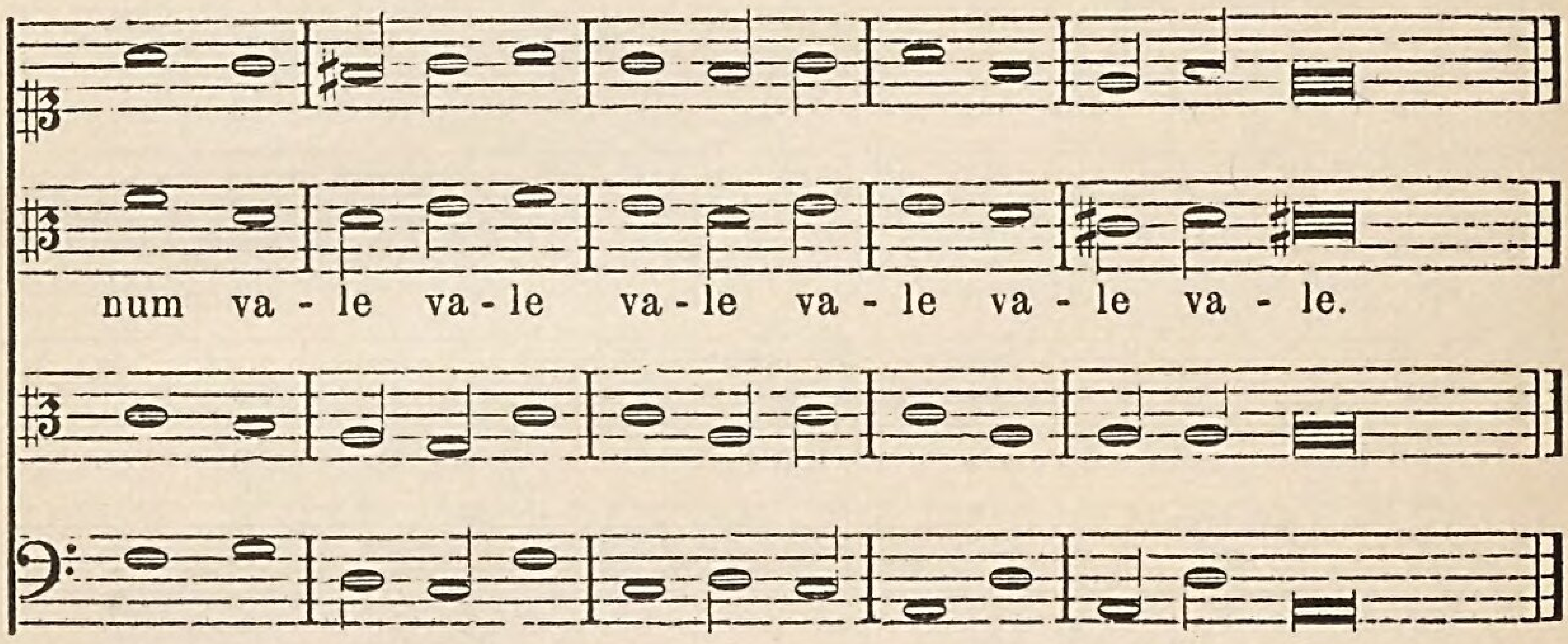



om - ni - um Is nam-que ho - mi-nes
put om - ni - um Is nam-que ho - mi-nes
put om - ni - um Is nam - que ho - mi-nes
- - - ni - um Is nam-que ho - mi - nes tru-
tru - ci - da - vit tru - - ci - da - vit.
tru-ci-da - vit tru - - - ci - da - vit.
tru - ci - da - vit tru - - ci - da - vit.
ci - da - vit tru - - - ci - da - vit.

Naenia.


Spes dul-cis quon-dam A - iax, A - iax so - li De-cus
pa - ter - ni, A - iax co - ro - na prin-ci-pum A-




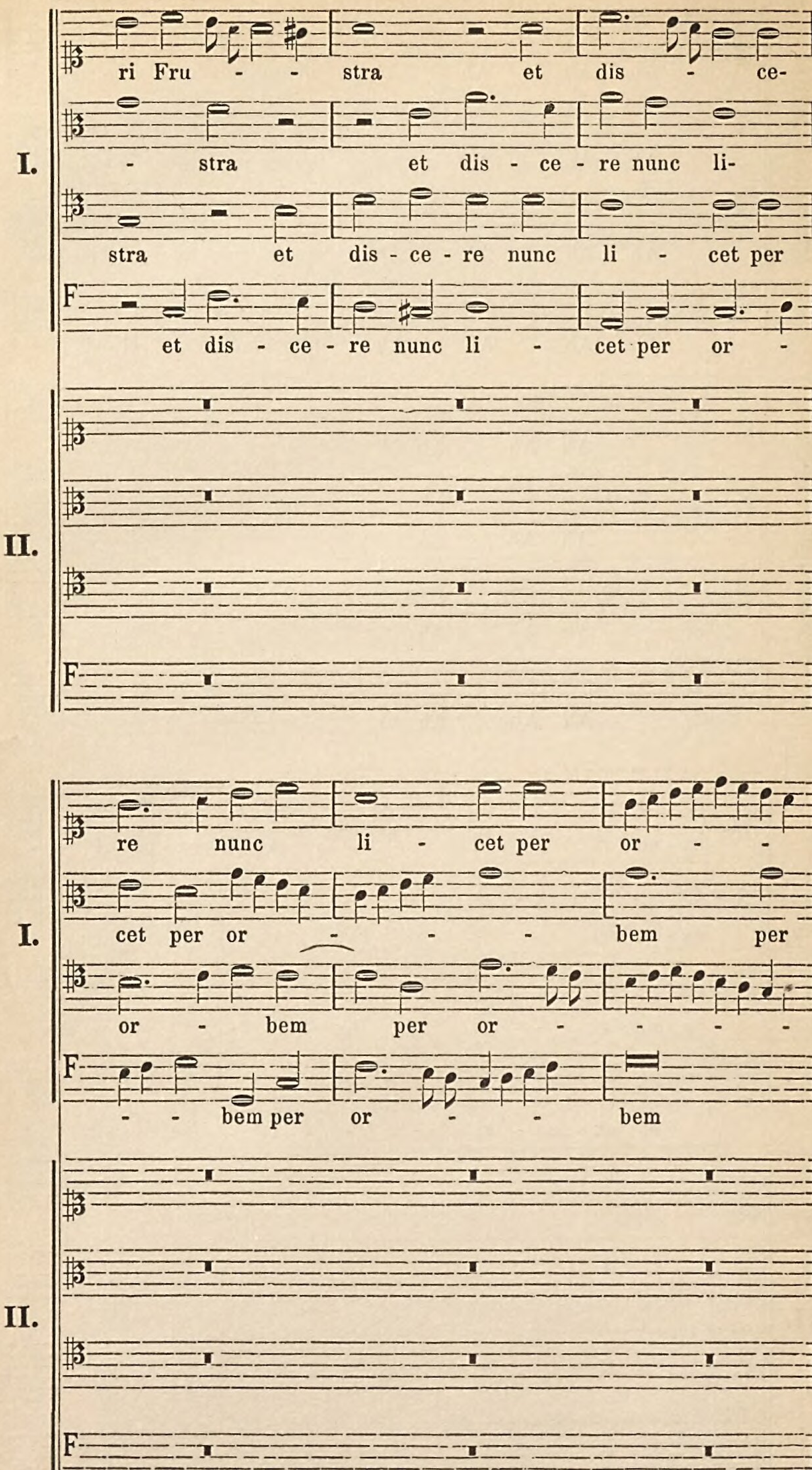
Exodion, Octo vocibus in Duos Choros Distributum.


Choragi ad Fortunam Soli.


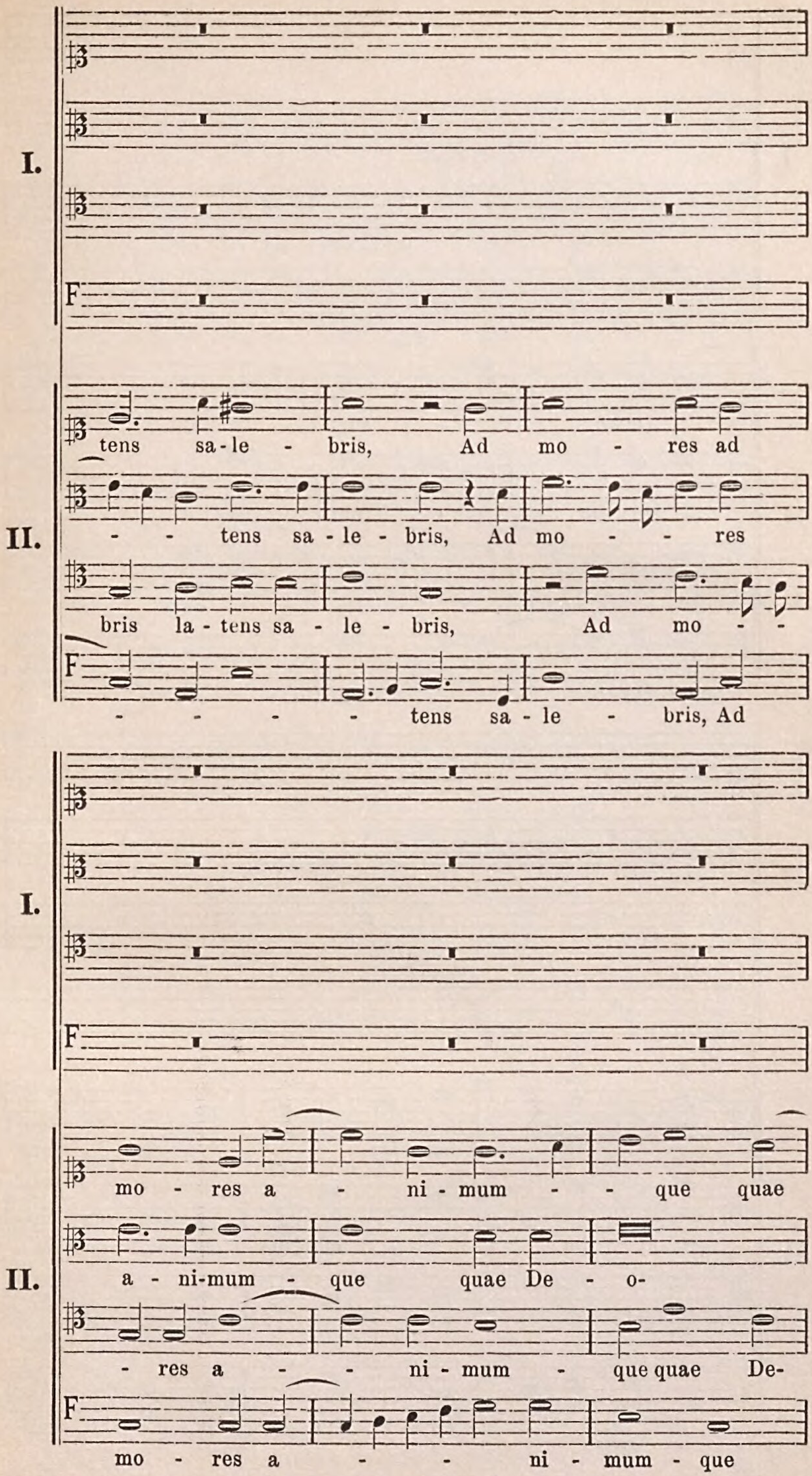


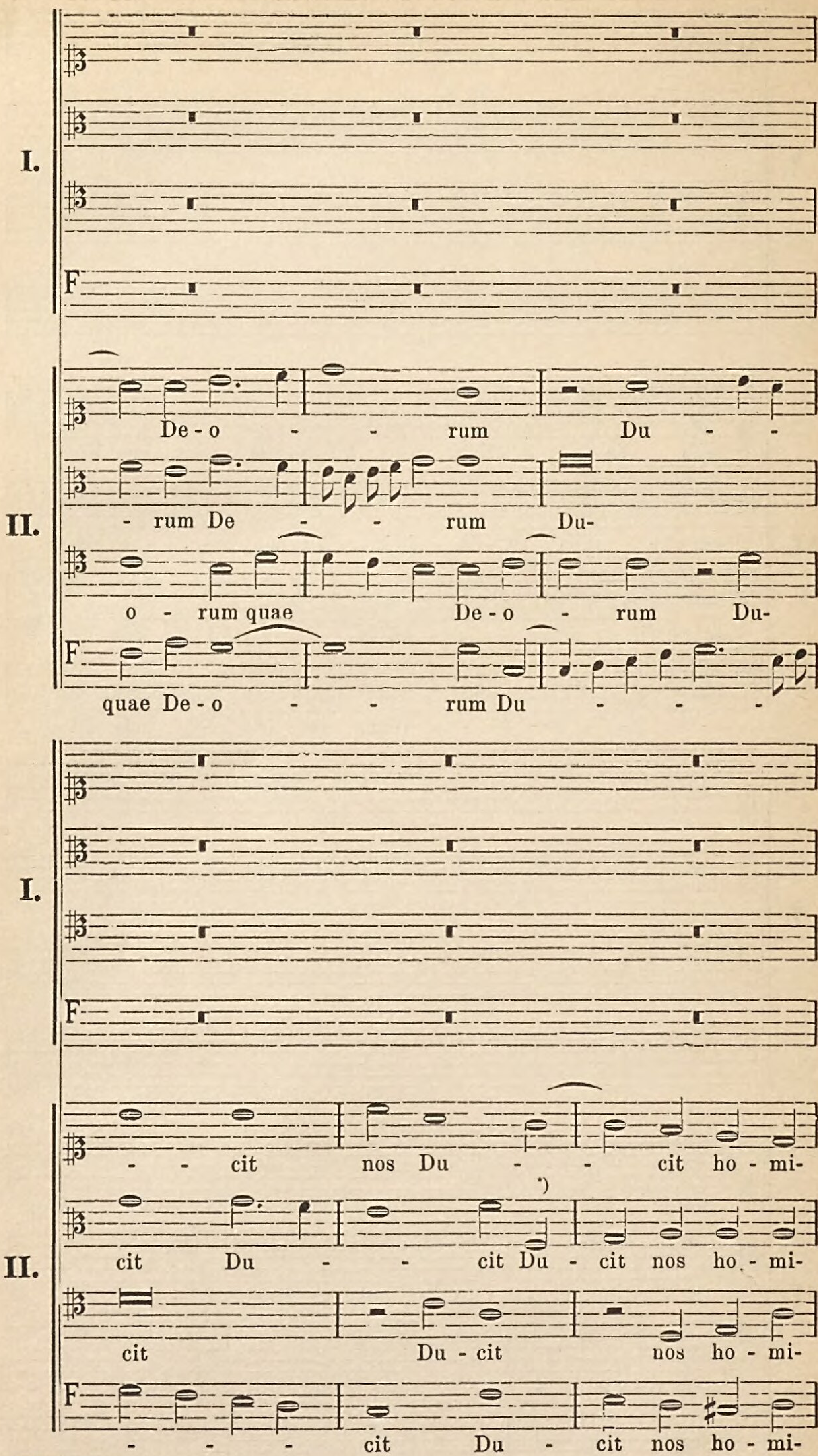

Primus Chorus.
Ah Ah Ah Ah quam mul-ta vi-ris et
Ah Ah Ah Ah quam mul-ta vi-ris et
Ah Ah Ah Ah quam mul-ta vi-ris et
Ah Ah Ah Ah quam mul-ta vi-ris
Secundus Chorus.
Ah Ah Ah
Ah Ah Ah
Ah Ah Ah
Ah Ah Ah
I.
ex-pe-ri - ri et ex-pe-ri - -
ex-pe-ri - - ri Fru - - stra Fru -
ex-pe-ri - ri et ex - pe - ri - ri Fru-
et ex-pe - ri - - ri Fru - sta
II.


I.
ri Fru - - stra et dis - ce-
- stra et dis - ce - re nunc li-
stra et dis - ce - re nunc li - cet per
et dis - ce - re nunc li - cet per or -
II.
I.
re nunc li - cet per or - -
cet per or - - - bem per
or - bem per or - - - -
- - bem per or - - bem
II.

I.
bem hunc! per or - - bem hunc Ah Ah
or - bem hunc! per or-bem hunc Ah Ah
- - bem hunc! per orbem Ah Ah
hunc! per or - bem hunc Ah Ah
II.
Ah Ah Ah
Ah Ah Ah
Ah Ah Ah
Ah Ah Ah
I.
Ah
Ah
Ah
Ah
II.
Ah quam se-mi-ta ple - na e - a est la-bo-
Ah quam se-mi-ta ple - na e - a est la-bo-
Ah quam se-mi-ta ple - na e - a est la-bo-
Ah quam se-mi-ta ple - na e - a est la-bo-

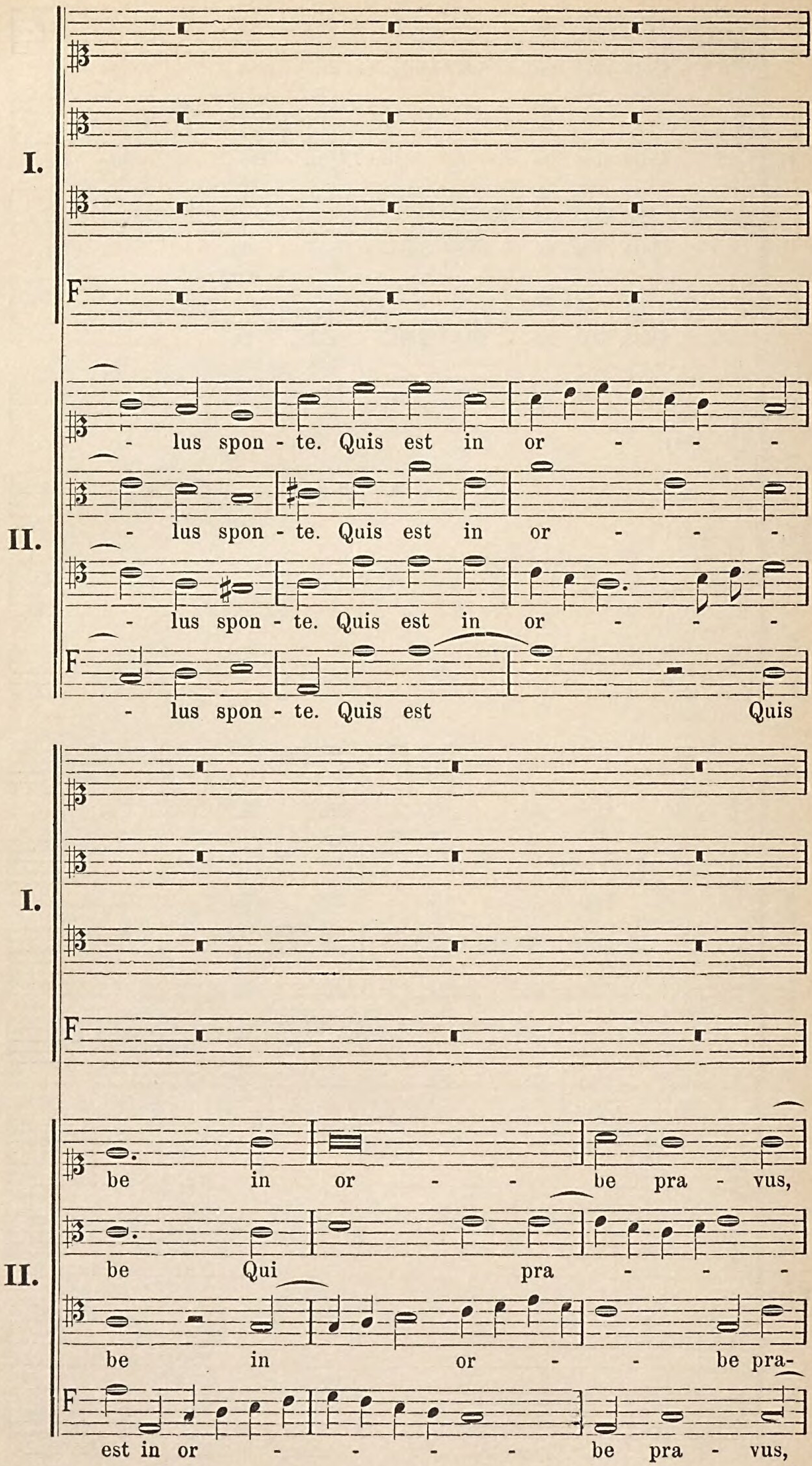

I.
II.
ris, et quam dif - fi - ci - lis, la-
ris, et quam dif - fi - ci - lis, la - tens
ris, et quam dif - fi - ci - lis, la - tens
ris, et quam dif - fi - ci - lis, la - -
I.
II.
tens sa - le - bris la - -
la - tens sa - le - bris la - tens la-
la - tens sa - le-bris la - - tens sa - le-
tens la - tens sa - le - - bris la-

I.
II.
tens sa - le - bris, Ad mo - res ad
- - tens sa - le - bris, Ad mo - - res
bris la - tens sa - le - bris, Ad mo - -
- - - - tens sa - le - bris, Ad
I.
II.
mo - res a - ni - mum - - que quae
a - ni-mum - que quae De - o-
- res a - - ni - mum - que quae De-
mo - res a - - ni - mum - que

I.
II.
De - o - - rum Du - -
- rum De - - rum Du-
o - rum quae De - o - rum Du-
quae De - o - - rum Du - - -
I.
II.
- - cit nos Du - - cit ho - mi-
*)
cit Du - - cit Du - cit nos ho - mi-
cit Du - cit nos ho - mi-
- - - cit Du - cit nos ho - mi-

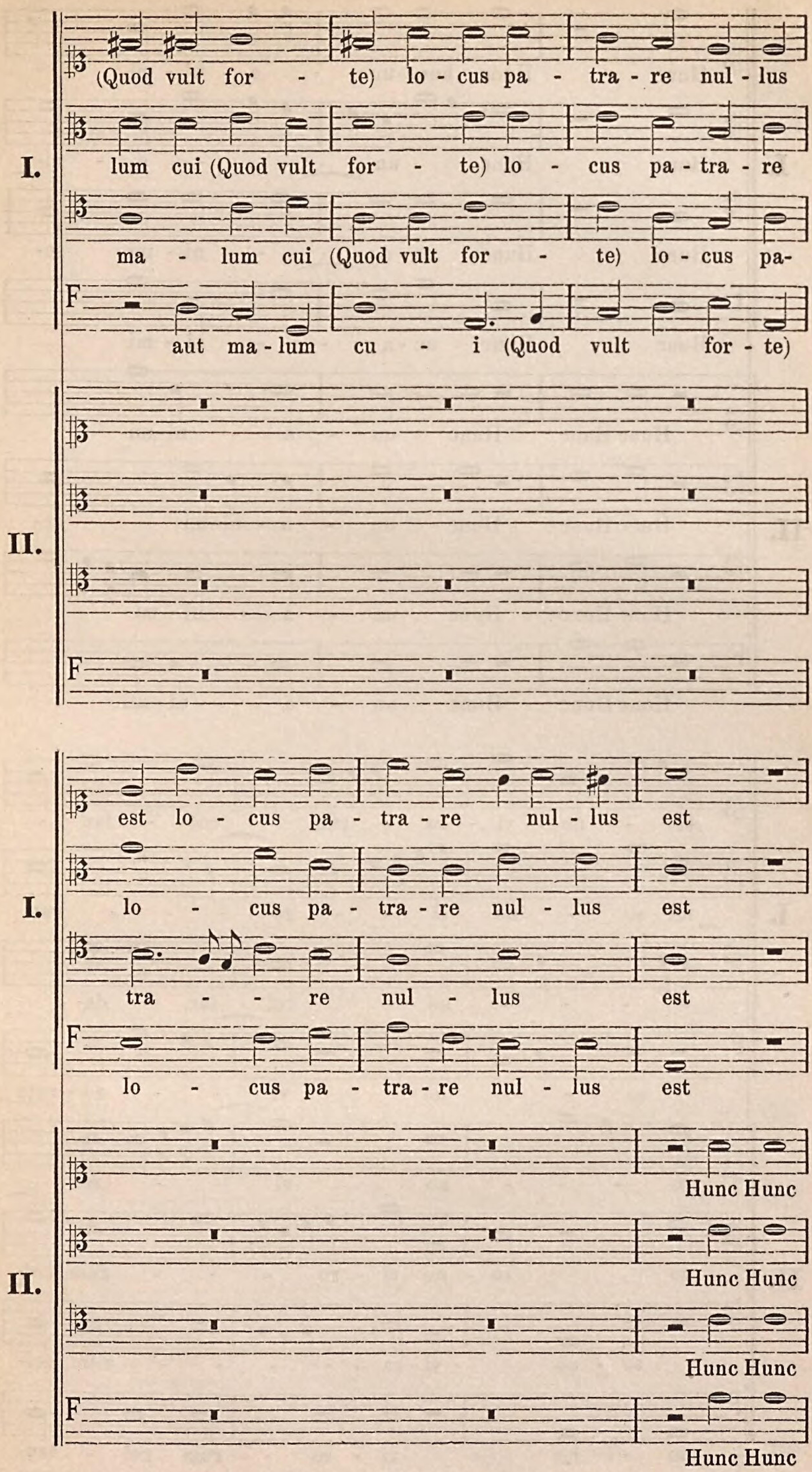
*) sic.

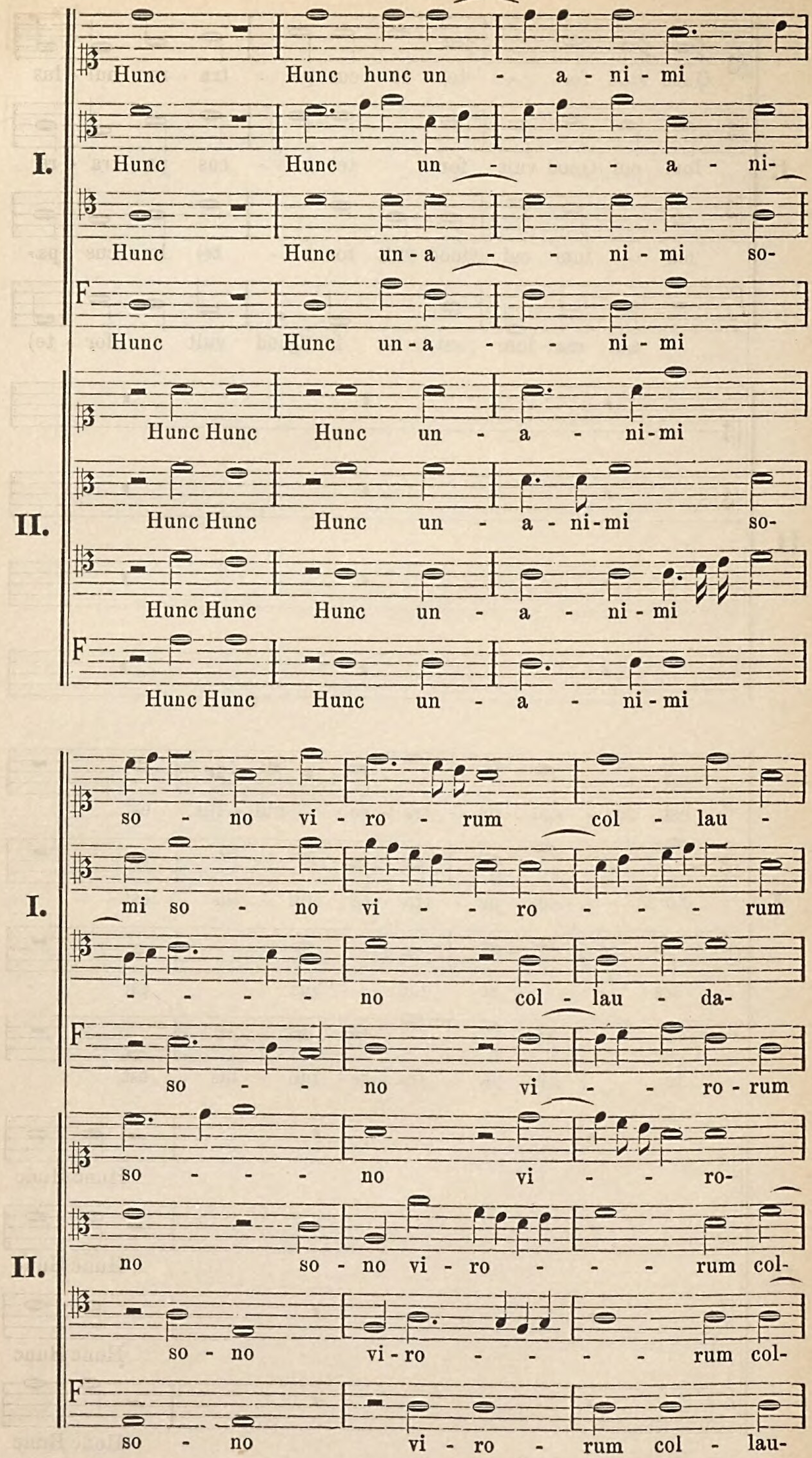

I.
Quis est bo - nus? Quis est bo - - -
Quis est bo - - nus? Quis est bo-
Quis est bo - nus? Quis est bo - -
Quis est bo - nus? Quis est bo - -
II.
nes!
nes!
nes!
nes!
I.
nus? Dic dic dic dic dic
nus? Dic dic dic dic dic
nus? Dic dic dic dic dic
nus? Dic dic dic dic dic
II.
Nul - lus nul-
Nul - lus nul-
Nul - lus nul-
Nul - lus nul-

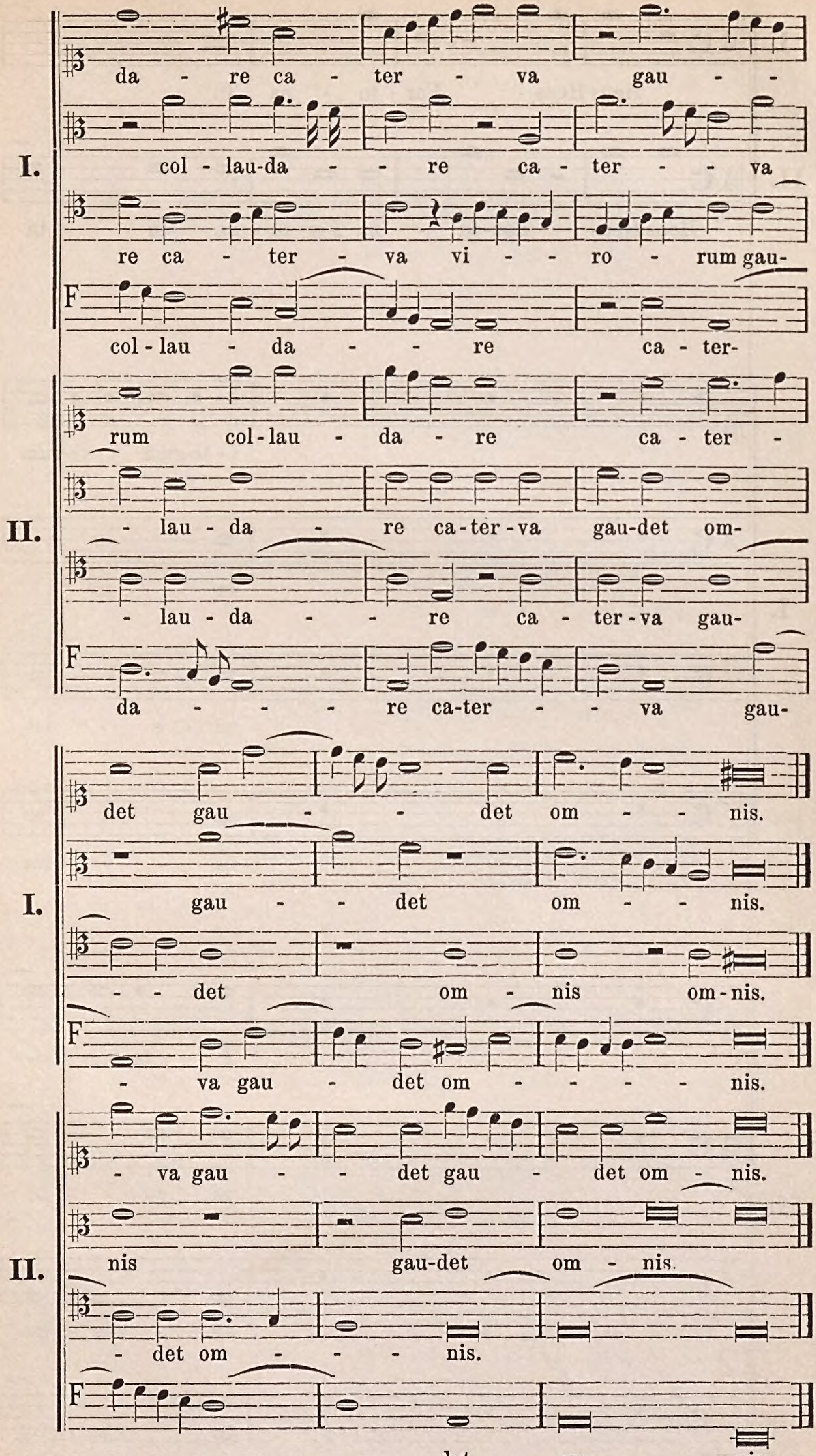

I.
II.
- lus spon - te. Quis est in or - - -
- lus spon - te. Quis est in or - - -
- lus spon - te. Quis est in or - - -
- lus spon - te. Quis est Quis
I.
II.
be in or - - be pra - vus,
be Qui pra - - -
be in or - - be pra-
est in or - - - - be pra - vus,

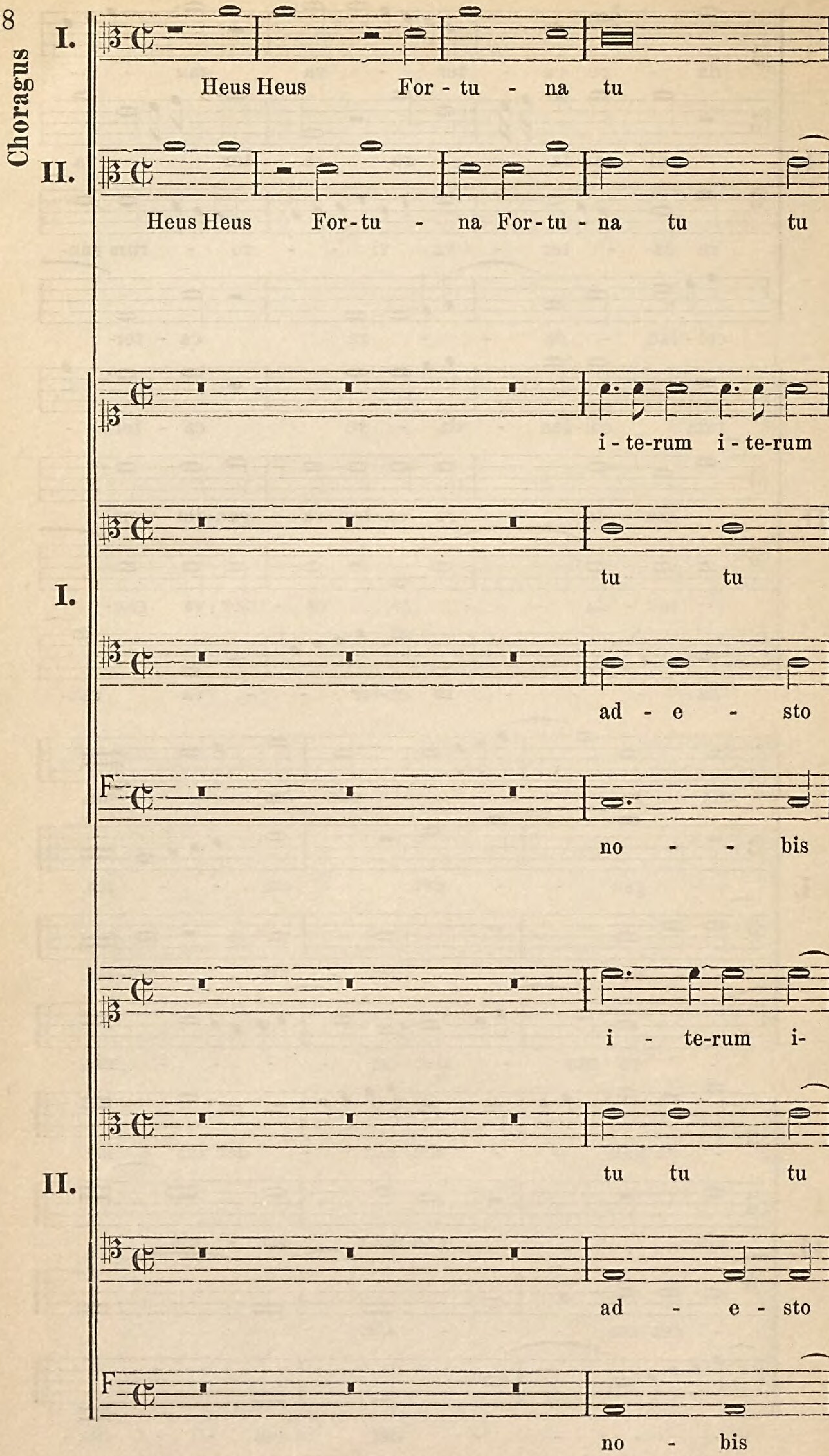

I.
E - rit il - le, qui ti-mo-
E - rit il - - le, qui ti-
E - rit il - - le, qui ti-
E - rit il - le, qui ti-
II.
Qui non est?
vus, Qui non est?
vus, Qui non est?
Qui non est?
I.
re Nec re - gis ne - que le -
mo - re Nec re - gis
mo - re Nec re-gis nec le - - gis
mo - - re Nec re - - gis neq
II.

I.
gis ex - e-cran-dae Me - tu, quid
neq le - gis ex - e - cran-dae Me-
neq le - - gis ex - e - cran - dae
le - - - gis ex - e - cran-dae Me-
II.
I.
gra - ve pec - - cat: aut ma-lum cui
tu, quid gra - - ve pec-cat: aut ma-
Me - tu, quid gra - ve pec - cat: aut
tu, quid gra - - ve pec - - - cat:
II.


(Quod vult for - te) lo - cus pa - tra - re nul - lus
I.
lum cui (Quod vult for - te) lo - cus pa - tra - re
ma - lum cui (Quod vult for - te) lo - cus pa-
aut ma - lum cu - i (Quod vult for - te)
II.
est lo - cus pa - tra - re nul - lus est
I.
lo - cus pa - tra - re nul - lus est
tra - - re nul - lus est
lo - cus pa - tra - re nul - lus est
Hunc Hunc
II.
Hunc Hunc
Hunc Hunc
Hunc Hunc


I.
Hunc Hunc hunc un - a - ni - mi
Hunc Hunc un - - - a - ni-
Hunc Hunc un - a - - ni - mi so-
Hunc Hunc un - a - - ni - mi
II.
Hunc Hunc Hunc un - a - ni - mi
Hunc Hunc Hunc un - a - ni - mi so-
Hunc Hunc Hunc un - a - ni - mi
Hunc Hunc Hunc un - a - ni - mi
I.
so - no vi - ro - rum col - lau -
mi so - no vi - - ro - - - rum
- - - - no col - lau - da-
so - - no vi - - ro - rum
II.
so - - - no vi - - ro-
no so - no vi - ro - - - rum col-
so - no vi - ro - - - - rum col-
so - no vi - ro - rum col - lau-


I.
da - re ca - ter - va gau - -
col - lau-da - - re ca - ter - - va
re ca - ter - va vi - - ro - rum gau-
col - lau - da - - re ca - ter-
II.
rum col-lau - da - re ca - ter -
- lau - da - re ca-ter-va gau-det om-
- lau - da - - re ca - ter-va gau-
da - - - re ca-ter - - va gau-
I.
det gau - - det om - - nis.
gau - - det om - - nis.
- - det om - nis om-nis.
- va gau - det om - - - - nis.
II.
- va gau - - det gau - det om - nis.
nis gau-det om - nis.
- det om - - - nis.
- - - - det om - - nis.


Choragus
I.
Heus Heus For - tu - na tu
II.
Heus Heus For-tu - na For-tu - na tu tu
i - te-rum i - te-rum
tu tu
I.
ad - e - sto
no - - bis
i - te-rum i-
tu tu tu
II.
ad - e - sto
no - bis


I.
tu tu ad - e - sto no - bis no - bis.
II.
tu tu ad - e - sto no - bis no - bis.
i - te-rum i - te-rum tu ad - e - sto no - bis no - bis.
tu tu ad - e - sto no - bis no - bis.
I.
ad - e - sto ad - e - sto no - bis no - bis.
F
no - - bis ad - e - sto no - bis no - bis.
terum i - terum tu ad - e - sto no - bis no - bis.
tu tu ad - e - sto no - bis no - bis.
II.
ad - e - sto ad - e - sto no - bis no - bis.
F
no - bis ad - e - sto no - bis no - bis.

In die Gregorij.

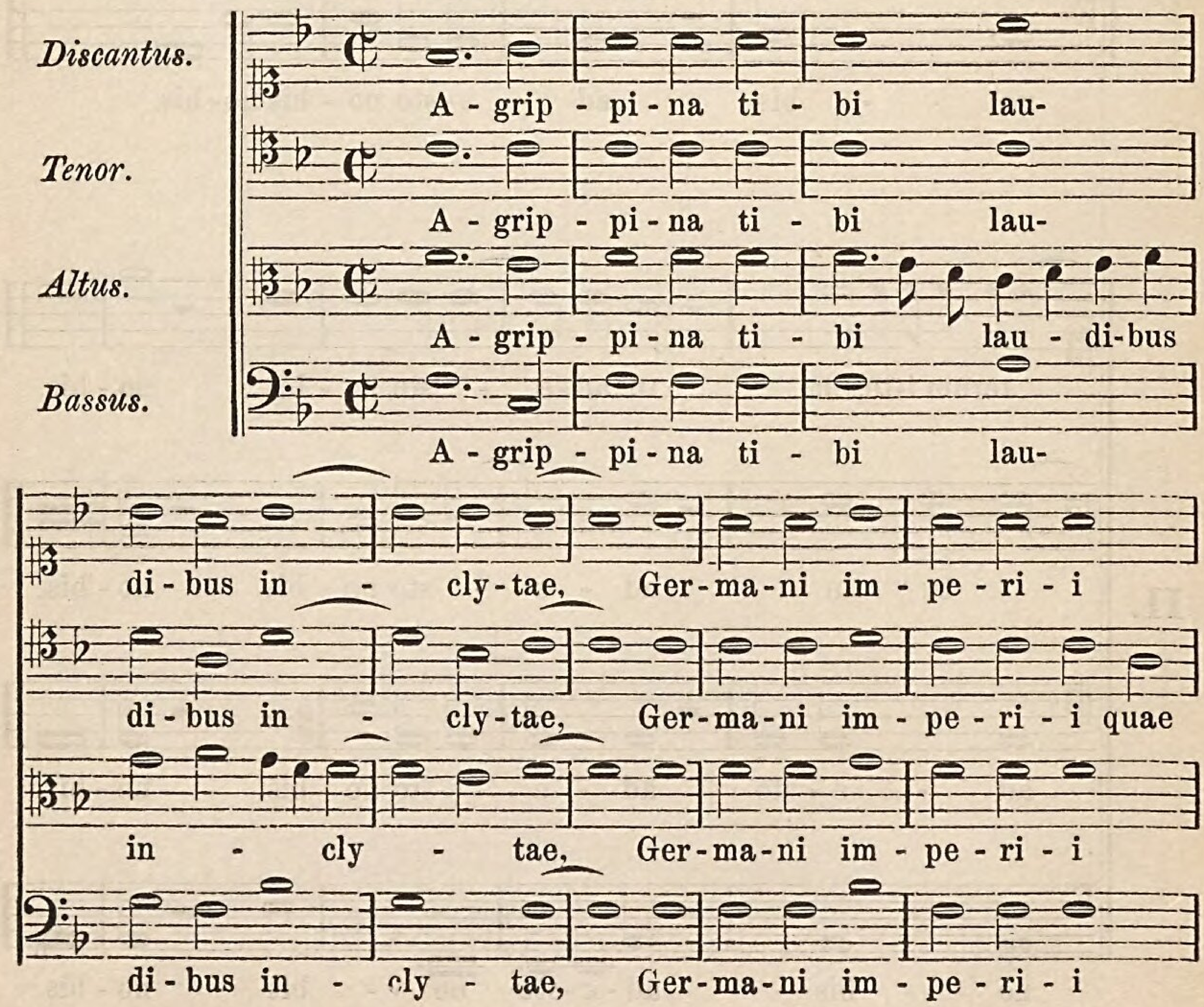
(Calvisius.) Phil. Melanchthonis.


Susanna, Comoedia tragica.

Pueri in laudem Agrippinae verbis in qua repetita est actio.

Per Xystum Betulium Augustanum Coloniae Gymnicus excudebat Anno MDXXXXI.




quae de - cus om - ni - - - um Es splen-
de - cus om - ni - - um Es splen-
quae de - cus om - ni - - um Es splen-
quae de - cus om - - ni - um Es splen-
do - re tu - i ma - xi - me no-
do - re tu - - i ma-xi-me no-
do - re tu - i ma-xi - me no - bi-
do - re tu - i ma - xi - me no-
- bi - le Cha - rae nunc pa - tri - ae pan - di-
- bi - le Cha - rae nunc pa - tri - ae pan - di - mus
- le Cha - rae nunc pa - tri - ae pan - di - mus
bi - le Cha - rae nunc pa - tri - ae pan - di-
mus haec sa - cra.
haec sa - - - cra.
haec sa - - - - cra.
mus haec sa - cra.

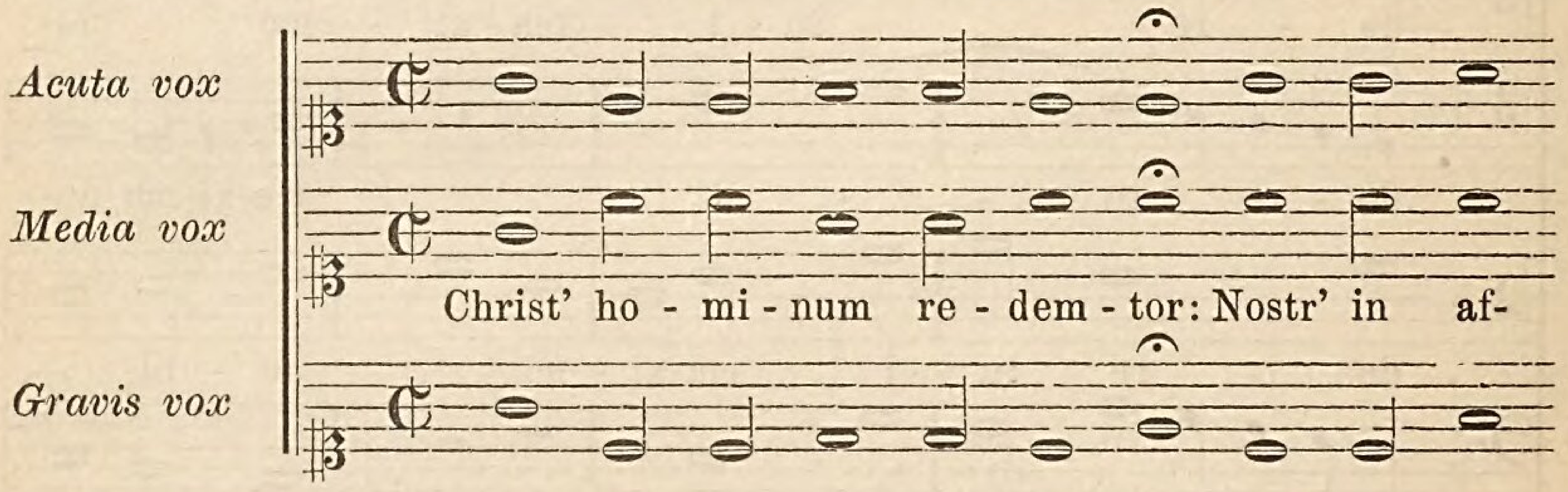
*) sic.

Almansor.

Chorus I.

*) *Διχορία τᾶ ἡμιχορία τᾶ αμφοτέρα ἅμα συνᾴδοντος ἐν παρόδῳ.*
Ἄσμα κτ᾽ συστροφία τῆς ἄνω καὶ κάτω απαντήσεως.

Carmen est Fabricianum, ex lib: I. Odarum, Oda 7.

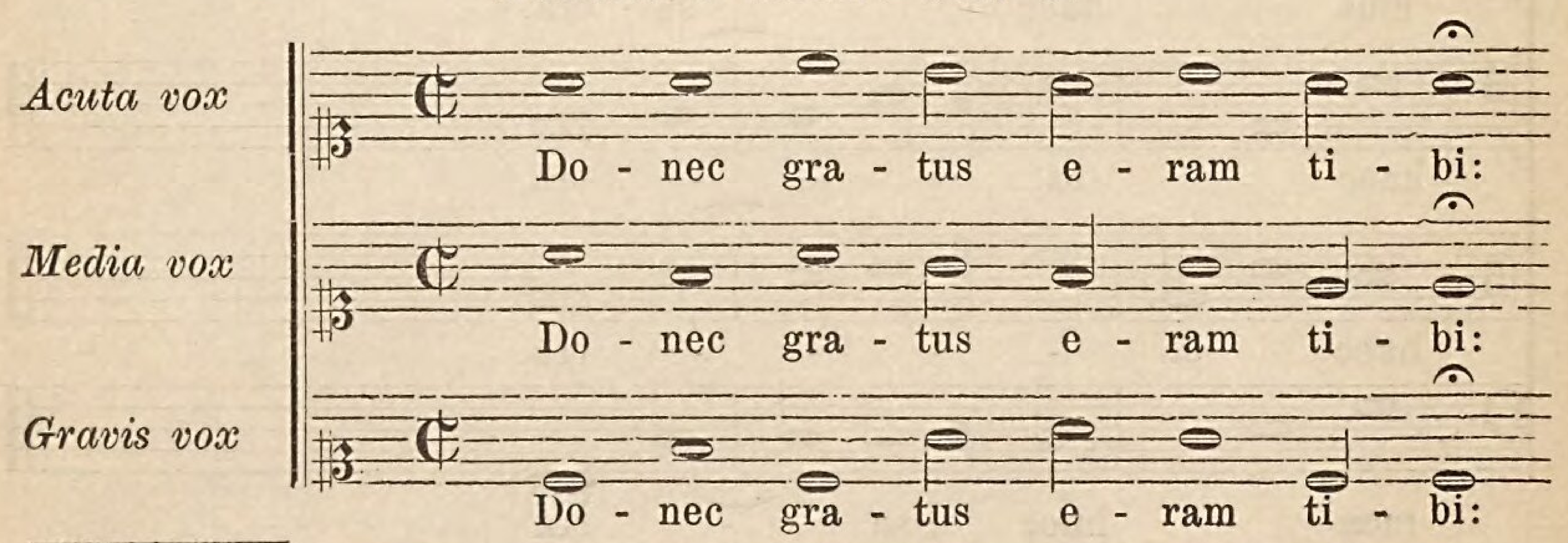




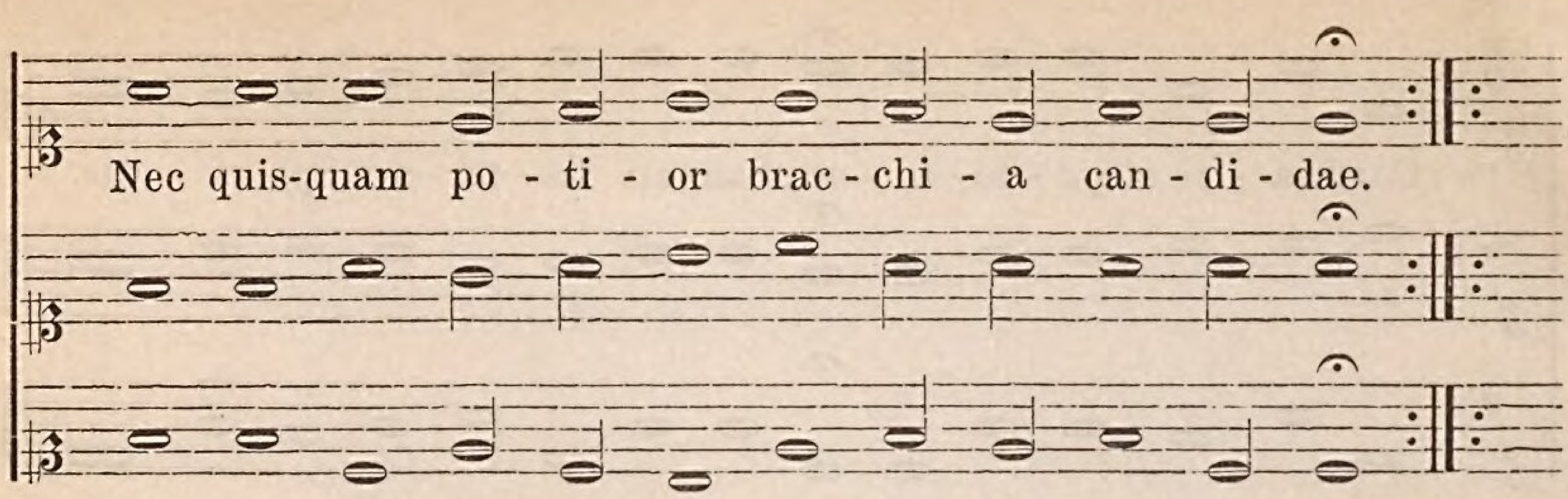
Chorus II.

Ἄσμα πρότερον ἐν αντιχορία, ἁπλόν.
Δεύτερον εν διχορία μετ᾽ ὄρχησιν τίῶ ἐναλλὰξ τίῶ εὐθύγραμμον,
καὶ πρὸς μέτρον εὔρυθμον.

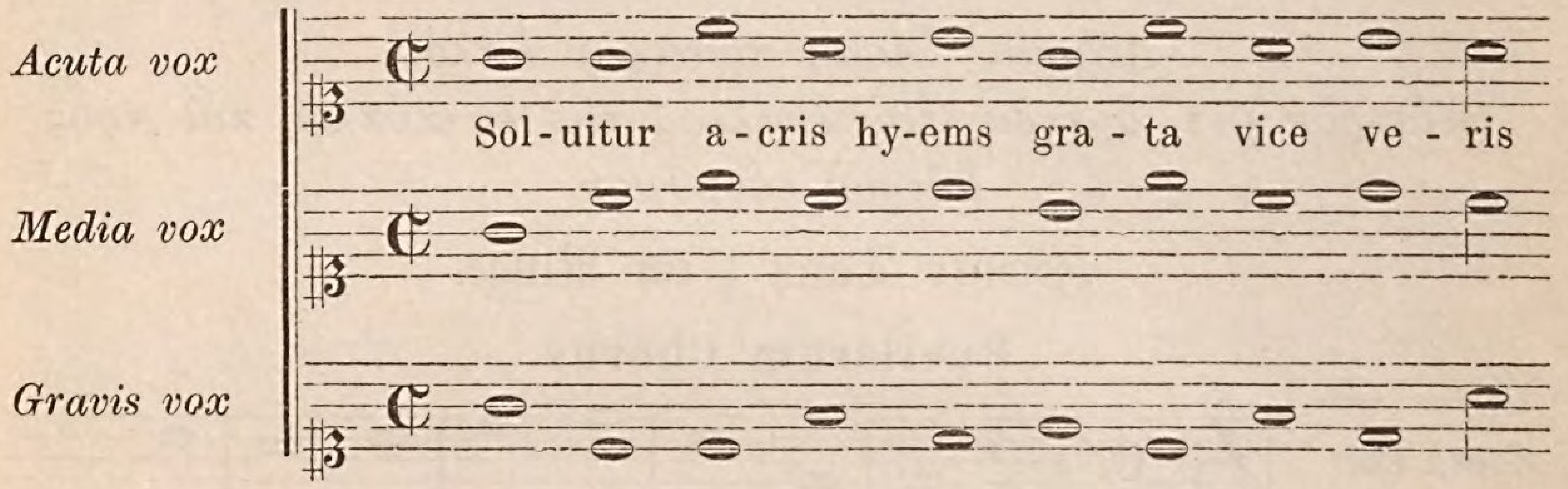
Horat: 3 carm: oda 9.



*) Das Griechische theilweise unleserlich.



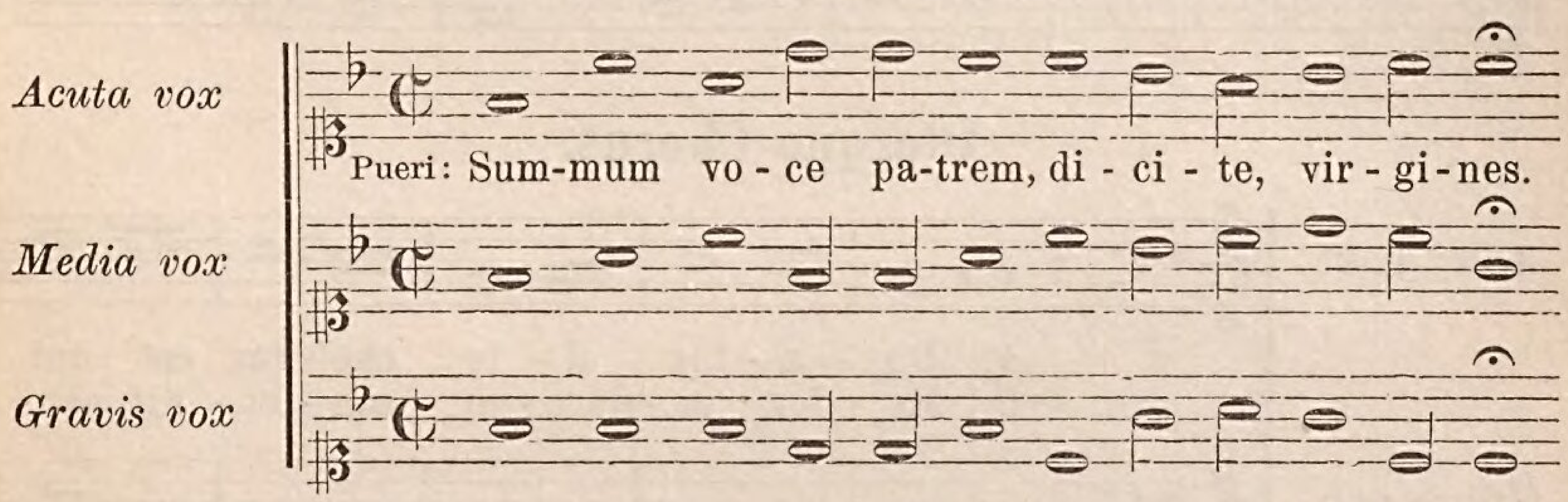
Horatius lib: I. Carm: oda 4.





Chorus III.

Ἀντιχορία κατὰ συστροφὴν τῆς ἄνω καὶ κάτω ἀπαντήσεως.







Chorus IV.

Διχορία. Ἄσμα πρότερον ἁπλόν.
Δεύτερον μετ᾽ ὄρχησιν τίὼ ἐναλλαξ τίὼ ἐν κύκλῳ, καὶ πρὸς μέτρον εὔρυθμον.

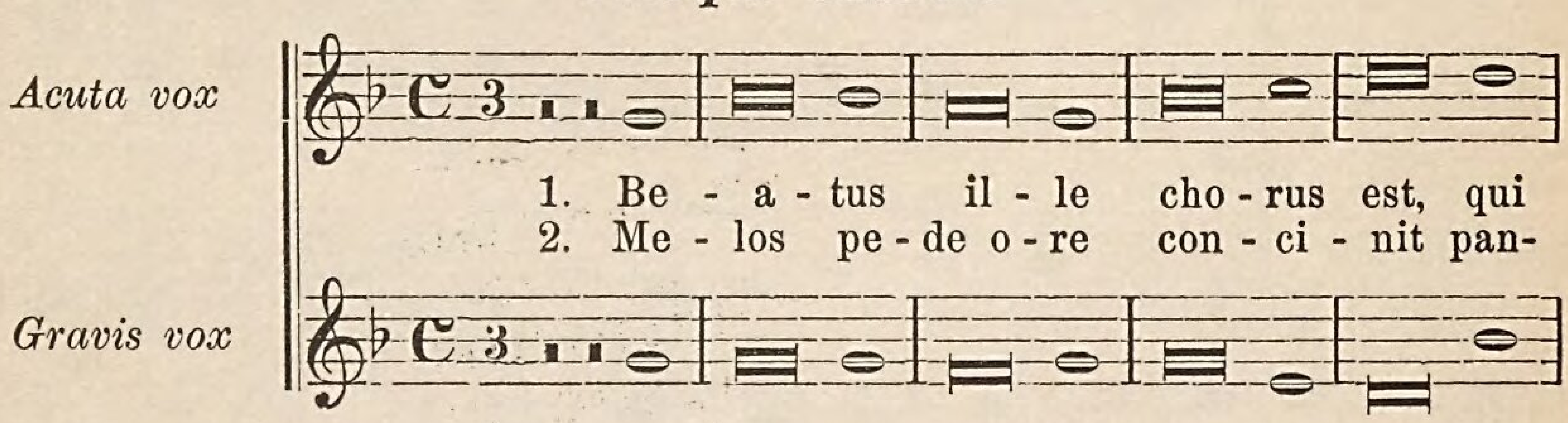
Zewner Tantz | im Ringe.

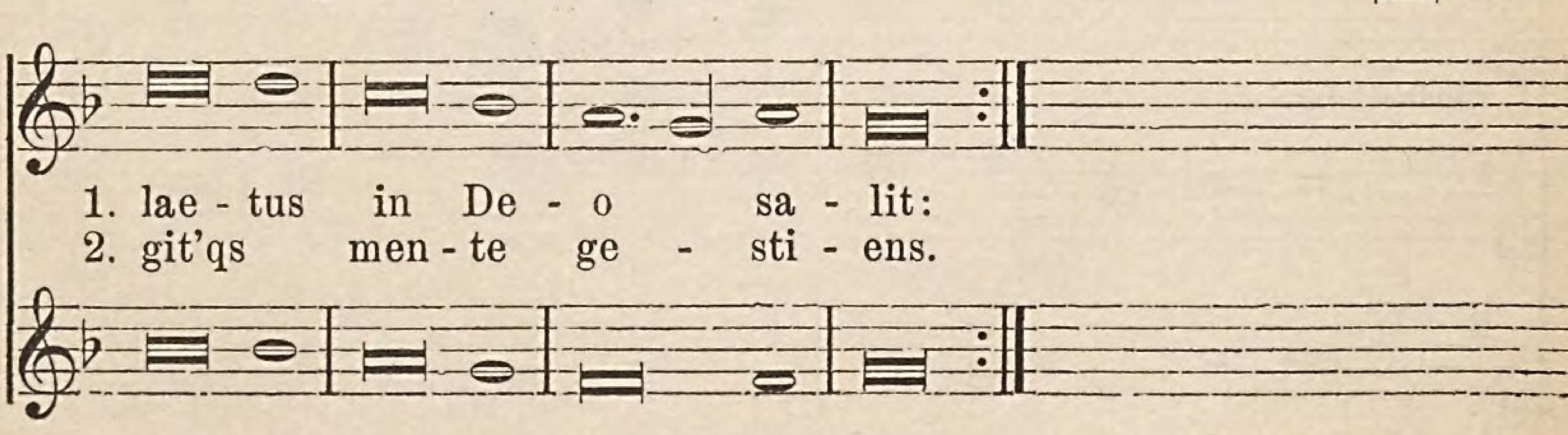
Puellarum Chorus.

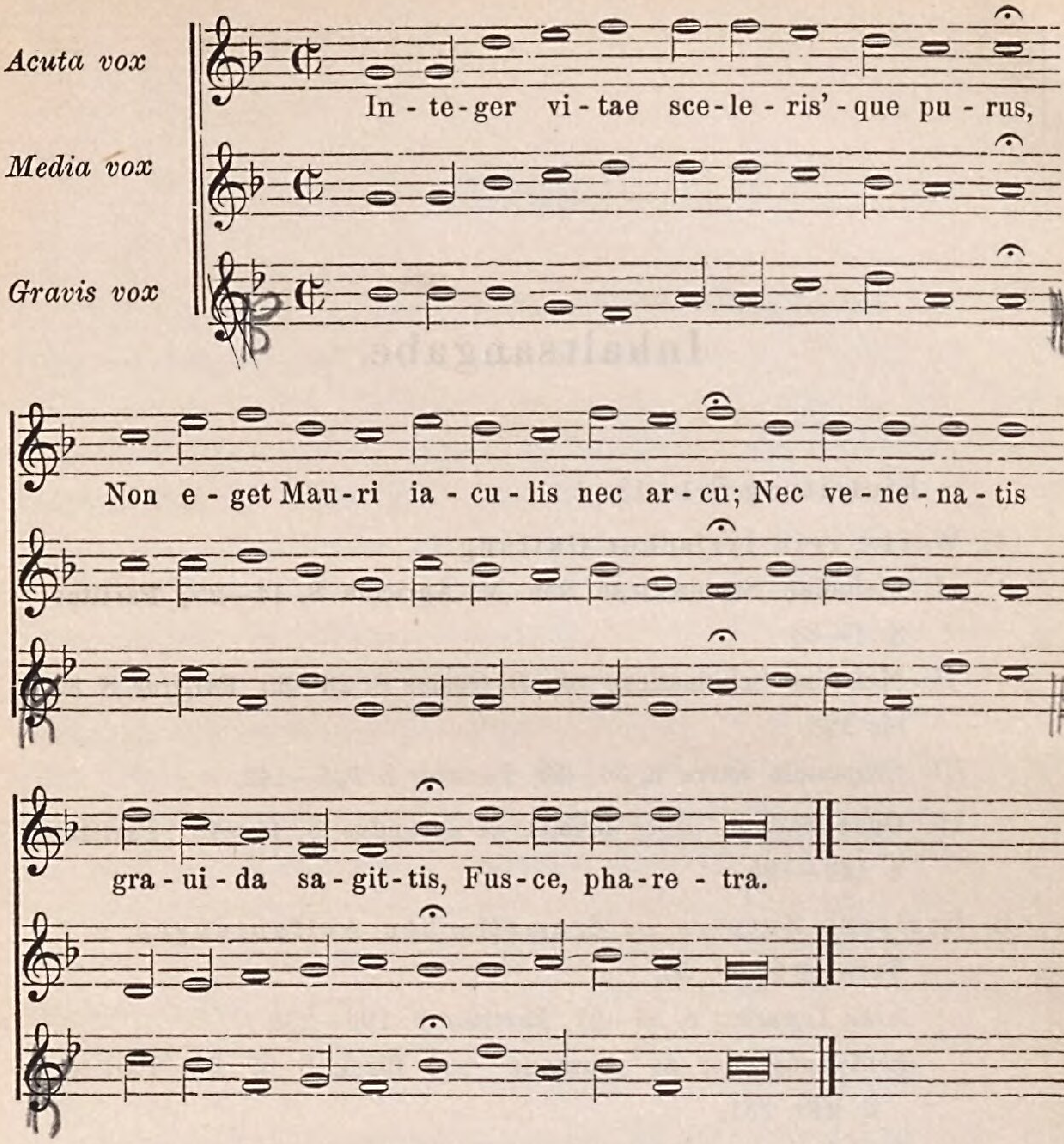




Uterque Chorus.







Finis.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Inhaltsangabe.

Einleitung S. 1—13.

A. Werke rein lyrischer Gattung.

I. Melodiae Scholasticae von M. Agricola S. 14—25, Partitur S. 1—88.

II. Melodiae Scholasticae von B. Gesius S. 26—35, Partitur S. 89 bis 123.

III. Crepundia Sacra S. 36—40, Partitur S. 124—142.

IV. Odae Sacrae, liber primus et secundus S. 41—48, Partitur S. 143—195.

B. Lyrische Zusätze zu dramatischen Aufführungen.

Vorwort S. 49, 50.

Aiax Lorarius S. 50—57, Partitur S. 196—230.

Einleitungschor zu „Susanna“ von Birck S. 57, 58, Partitur S. 230, 231.

Drei Schulcomödien S. 58—66, Partitur (Almansor) S. 232—234.

Schluss S. 66, 67.

Vita.

Ich, Hermann Bernhard Arthur Prüfer, bin geboren am 7. Juli 1860 zu Leipzig, wo mein Vater Kaufmann war. 1867 bis 1870 genoss ich in meiner Vaterstadt den ersten Unterricht in der Teichmann'schen Privatschule, wurde hierauf Zögling der Erziehungsanstalt Schnepfenthal bei Gotha und nach meiner Rückkehr nach Leipzig, von Ostern 1875 ab, Schüler des Nicolaigymnasiums daselbst. Nach bestandenem Maturitätsexamen Ostern 1880 besuchte ich die Universitäten Jena, Leipzig, Heidelberg und Berlin und studirte Jurisprudenz auf denselben. Am 13. Mai 1886 promovirte ich zu Heidelberg zum Doctor jur. utr. und genügte alsdann, vom 1. October 1886 bis 1. October 1887, zu Leipzig meiner activen, militärischen Dienstpflicht als Einjährig-Freiwilliger im 134. Infanterie-Regiment, welchem ich seit Mai 1889 als Reserveoffizier angehöre. Michaelis 1887 schritt ich zur Verwirklichung meines langgehegten Vorsatzes, mich ganz der Musikwissenschaft zu widmen. Zu diesem Zwecke besuchte ich 1887/88 das hiesige Konservatorium, wo ich durch Herrn Prof. Dr. Paul in das Studium der Harmonik praktisch eingeführt wurde, und hörte gleichzeitig an der hiesigen Universität musikwissenschaftliche, philosophische und litterarische Vorlesungen bei den Herren Prof. Dr. Paul, Wundt, Heinze, Hildebrand und Zarncke. Michaelis 1888 bezog ich die Universität Berlin und hörte daselbst die musikwissenschaftlichen und litterarischen Vorlesungen der Herren Prof. Dr. Spitta, Bellermann, Roediger und Schmidt unter gleichzeitiger Förderung meiner contrapunktischen Studien unter Herrn Prof. Bargiel. Michaelis 1889 kehrte ich nach Leipzig zurück und vollendete meine Studien bei den Herren Prof. Paul und Heinze. Allen diesen meinen hochverehrten Lehrern fühle ich mich zu tiefstem Danke verpflichtet.

Leipzig, im Februar 1890.

Dr. jur. Arthur Prüfer.

[illegible]

ZUPPA
Buchbinderei
MÜNCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Prüfer, Arthur

Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts

Leipzig 1890

Mus.th. 2673
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657658-2